المحتوى

شيء من الحب...
كثير من الأمل

د. وليد مشوِّح

"يا... الله.. أنت هناك في العلا.. وأنا هنا فوق الأرض المملوءة بالخطايا والخطّائين.. أتوسل أن ترسل ريحاً قوية لتكنس الخطايا، وتنفض الغبار عن أرواح الخطّائين، لألتفت وأجد حولي كلَّ أصدقائي، فننشد أغنيات الحب والأمل.."

تدور مقولتي هذه لأول مرة حول أسبابها وظروف كتابتها، وهو أمر أكثر صدقاً من لسان القلم، وتجربة —ولا أقول توجهاً —جديدة في الكتابة (بالنسبة لي) على الأقل.

فبينما كنت أنفض الغبار عن مغلفات حوت أوراقاً رسمية وجذاذات لموضوعات لم تكتمل بعد، ومخططات لمشروعات كتابية، وقصائد لم تكتمل، وأخرى لم تنضج، ورسائل، ومماحكات تدخل فيما يُسمى بالإخوانيات.. وفي هذا الركام لفتت انتباهي وريقة غزت أطرافها صُفرة الزمن والرطوبة.. ولا أدري كيف استللتها من بين أخواتها المتدثرات بستار المغلّف وكانت تحمل عنواناً عنيت آنذاك بتخطيطه على (فن الرُّقع) وهو (تهجد)، وكان التهجد عبارة عن أحاسيس صيغت على شكل تمتمات طقوسية.

وتوقفت عند الدعاء الثالث، لأنني كنت أقرأ رواية (باولو كوليوو) التي بعنوان: (بالقرب من نهر بيدرا جلست وبكيت) وقد ترجمها عن الإنكليزية المبدع عمر الطاهر.

شعرت بإحساس غريب وأنا أقرأ الصفحتين (16و17)، إذ جاء فيهما الآتي:

"زارت بعثة دينية إحدى الجزر، وهناك التقى قس البعثة بأحد رجال الدين في قبيلة (الأزتك)، وسأله: كيف تصلُّون؟!

فأجابه رجل القبيلة: نقول يالله أنت هناك، ونحن هنا.. اللهم ارحمنا.

صلاة جميلة —قال قس البعثة —ولكنها ليست بالضبط الصلاة التي يريدها الله، سأعلمكم واحدة جديدة.

وعلمهم القس صلاة كاثوليكية تقليدية، ثم غادرت البعثة هذه الجزيرة إلى أخرى.. وبعد أعوام قليلة مرّ مركب البعثة بالجزيرة نفسها في طريق العودة إلى الوطن، ولمح القس ثلاثة رجال من قبيلة (الأزتك) يقفون على الشط، فلوّح لهم، فسار الرجال الثلاثة فوق الماء حتى وصلوا إلى المركب، وصاحوا بالقس: نرجوك.. علمنا الصلاة التي يريدها الله مرة أخرى.. لقد نسيناها..

فابتسم القس قائلاً: لا يهم!

وأخذ يتأمل المعجزة، وهو يدعو الله أن يغفر له عدم إدراكه كلَّ الصلوات.. إن كلَّ الصلوات صالحة!".

وبعد كل الذي قدمته أريد أن أصل إلى حقيقتين اثنتين: أولاهما؛ إن في كل إنسان خير وشيء من الله، طالما جاش صدره بمشاعر الحب للآخر، وَرَحُبَ الصدر نفسه لتجاوز الحقد والأنوية والتمسك بالدنيا وزهائدها وسفاسفها، وارتقى الضمير فوق الضغينة والشكّ والوسواس، عندها فقط سينهزم الفساد ويقل المفسدون.

وثانيهما؛ إن للروح أجنحة تحلّق في العلا، لتلتقي بمثيلاتها، وتجتمع أسرة الذات وأعني الروح والعقل والضمير لتصوغ الأمل، وبالتالي ينتشي الحبُّ، وترتفع راية الإخلاص لترف مع نسيمات النزاهة والشرف، وتشرق الشمس الموقف.

إنها صلاة الإنسان التي تشكّل بدورها أرضيّة نظيفة وصلبة لحوار الأرواح، ويقظة الضمائر، وزبدة العقل.. ليلد الكون: التوأم الأجمل؛ السلام والطمأنينة.. فتنمو الحضارة وتصب في منابع السعادة.

"... هي الأنثى التي فتحت قلبها، وتجاهلت صيحات مجتمع يطالبها دوماً أن تعيش حياتها كما يريد هو، ووقفت فاردة ذراعيها لطوفان الحب يعبر إليها، بينما يقوّض أرجاء سدّ بناه التقليديون —ملح الأرض بداخلها —إنها أنثى يحتاجها كل واحد منا..

أما صديقها فهو مثلنا جميعاً... شخص يؤمن بمعجزة الحب.. ويسير الاثنان متشابكي الأيدي.." (هل من عاشق.. يشاركني السير خلفهما "يقول المترجم").

أما نحن الذين قرأنا، فما المانع أن نرى في أنثى الرواية شكل الحقيقة، وعاشقها هو الإنسان الموقف.. فلنكن كذلك من أجلها.. ونشكّل جيشاً يدمّر "الأنا الضخمة" لتسقط إمبراطورية الفساد، فلنبدأ إذن بشيء من الحب، وكثير من الأمل..

LLL

بحوث ودراسات

(شعرية التوقيعة)...
في شعر عزالدين المناصرة

د. حفناوي بعلي– الجزائر

1. مقدّمة:

عز الدين المناصرة، صوت شعري متميز، داخل الحركة الشعرية العربية المعاصرة، عمد إلى الصيغة التغريبية لبناء القصيدة الحُرّة، وقصيدة النثر، مكتفيا بإيقاع التجريب في البنية الصوتية، وتغريب الصورة الشعرية، التي تجمع بين الوقائع الغريبة في ابتكار قصيدة "التوقيعة"، وبين واقع معيش ليوميات الإنسان الفلسطيني، حيث سلك إيقاعية مدهشة رائدة، تعتمد التوقيع اللغوي، مع غرابة المفارقة، وأسلوب السخرية اللاذعة، الحارقة كالجمر، الخارقة كالرصاص.

والتميز والتجريب الآخر، هو استخدام المناصرة للأغنية الشعبية في شعره. وله طريقة احتفالية في إنشاد الشعر، بدأها عام 1981، تختلف اختلافاً كلياً عن الشعراء العرب الآخرين، حيث استخدم الأصوات المتعددة، بما يشبه (البيرفورمانس)، أي الأداء الاحتفالي التمثيلي. وقد قلّده شعراء آخرون في عملية الإلقاء، لاحقاً. فهو يتلو قصيدته، ليعمل على إسهام المنصت في تلاوتها، ليعطي تأثيراً له فاعليته لما بعد الاستماع، وهكذا يتحول النص الشعري عنده إلى وسيلة اتصالية، أشبه بالبرقيات. وبهذا استطاع، أن يفتح أمام قصيدته الآفاق الرحبة، عندما جعل منها قصيدة حداثية اتصالية جديدة، بما في الكلمة من معنى.

كان عز الدين المناصرة، أول من أطلق على (القصيدة القصيرة) لقباً عربياً، هو التوقيعة / التوقيعات "، وهي القصيدة القصيرة المكثفة جداً. وقد بدأ في منتصف الستينات، مستفيداً من نمط الشعر الياباني " الهايكو "، ومزج بين بناء الموروث – (التوقيعات النثرية العبّاسية)، ولغة الحياة اليومية الهامشية، وشعرية التفاصيل. ويأتي عز الدين المناصرة بفرادة وخصوصية، قلَّ نظيرها في الشعر العربي، بتوقيعاته، والاحتفال الجديد بهذا اللون الجديد من الخطاب الشعري، شاهد عيان على تأثر فتوحات نهايات القرن. هذه التجربة: التوقيعة، جاءت تتويجاً لمحاولات وإرهاصات، أسس لها في وطننا العربي الكبير بلا منازع، عزالدين المناصرة، بشهادة كثيرين.

وقد أشار إحسان عباس إلى ممارسة المناصرة لقصيدة التوقيعة، واختلف معه حول التسمية، فقد سمّاها إحسان عباس (القصيدة القصيرة)، مثلما أطلق عليها عزالدين إسماعيل عام 1967 – نفس الاسم. وهناك فارق جوهري بين النوعين،

رغم انتمائهما إلى مجال واحد. فالقصيدة القصيرة، قد لا تكون مكثفة مثل: (التوقيعة). وهناك أمثلة شعرية، قدّمها: عزالدين إسماعيل، وإحسان عباس للقصيدة القصيرة، لا علاقة لها بقصيدة (التوقيعة)، أو البرقية، أو الومضة التي سمّاها المناصرة. ومهما قيل في تعدد الأسماء، فإن أفضل تسمية، هي التي قدّمها المناصرة عام 1964، لأول مرّة، لأنّه اشتقّها من مفهوم (التوقيعات) النثرية في العصر العبّاسي، وهي ومضات نثرية مختصرة مكثفة، ومن قصيدة الهايكو اليابانية التي تعتمد صفاء الصورة. وبهذا امتزجت خصائص النوعين (التراثي والعالمي) في قصيدة التوقيعة المناصرية. وهنا يختلف نظام التوقيعة عند المناصرة عن القصائد القصيرة عند البيّاتي والحيدري، مثلما تختلف قصيدة التوقيعة عند المناصرة عن قصيدة الومضة التي انفجرت كموضة لدى شعراء قصيدة النثر منذ منتصف الثمانينات، وحتى نهاية القرن العشرين. فالحقيقة الأولى، أن المناصرة، سابق لهم في مجال قصيدة التوقيعة – الومضة، زمنياً، والحقيقة الثانية، أن هؤلاء الشعراء قرأوا المناصرة، وتأثروا به، رغم إنكار بعضهم. والحقيقة الثالثة، أن المناصرة، استخدم مصطلح (التوقيعة)، بقصدية معلنة منذ النصف الثاني من الستينات. وحسب علمي، لم يستخدم مصطلح (التوقيعة)، قبل ذلك، أي شاعر عربي. وبطبيعة الحال، نجد نزار قباني، يستخدم منذ عام 1967، أي منذ قصيدته (هوامش على دفتر النكسة)، مصطلح (البرقية – التلكس)، وهو مفهوم قريب من مصطلح المناصرة. وبالتالي، فإنّ محاولات البعض، إنكار ريادة المناصرة لقصيدة التوقيعة، لا جدوى منها، وتقع في باب التعصّب القُطري!!. فإذا جئنا إلى شعراء الجزائر مثلاً، نجد أنّ الشاعر عبد الله حمادي، أول من أدخلها إلى حداثة الشعر الجزائري، بتأثير من عزالدين المناصرة، وأردفه عز الدين ميهوبي بملصقاته، ثم جاءت قافلة واعدة من الشعراء الشباب، برزوا إلى الساحة في التسعينات، بشكل لافت للنظر، من أمثال: نذير الطيار، وأحمد عاشوري، ومصطفى قاسمي، وحبيبة محمدي، والفيروزي الزيباني، وعقاب بلخير، وعاشور فني، حيث قاموا بتطوير آخر لشعرية الومضة / التوقيعة. ومعظم هؤلاء قرأوا شعر المناصرة.

2. إشكالية المصطلح. الومضة / التوقيعة / اللافتة / الخبرية / الهايكو

يُطلق مصطلح " الومضة " بداءة على هذا اللون من القصيدة الجديدة كل الجدة، ونعني بها صور الوميض، وصور البرق الخاطف، ونعني بها أيضا تلك الصور الشعرية، ذات الإشعاع القوي النافذ، والتي تتولد عنها إنارة مفاجئة في منطقة اللاشعور، فتترك بعد ذلك، انطباعاً في الشعور لا يمحى. ومن ثم، فهي تشبه إلى حد بعيد وميض البرق، تلتقط في لحظة انبهار ضوئي، يكاد يغشى الأبصار، ولكنه ضوء يكشف عن جزيئات وحساسيات ذهنية في غاية الحدة؛ ناقدة ساخرة تهكمية.

وهذه الصور التي تعتمد الوميض أو البرق السريع، صور في منتهى الغرابة من حيث البناء الفني، إنها لقطات سريعة مفاجئة، يلتقطها الخيال ببراعة فائقة من مشاهدات الواقع، ويعقد بينها أواصر وثيقة ومنطقية، تهز الخيال بغرابتها، وما فيها من عنصر مفاجئة وإمتاع وطرافة ومفارقة وحسن التناول وجمالية التلقي والألفة.

ولعل أول خطوة في رسم مثل هذه الصور، هي أن يجمع الشاعر بين المعنى الحسي، والمعنى الذهني في لمحة واحدة، فتشتمل الصور حينئذ على العمق والسطح معا. المفهوم والإدراك الحسي للمفهوم، على التجربة وخلاصة التجربة.[(1)]

أما قصيدة " الهايكو "، وهي قصيدة يابانية، عبارة عن مقطعة شعرية قصيرة، تتكون من ثلاث أبيات، أولها وآخرها من خمسة مقاطع، ووسطها من سبعة. إن هذا لا يعني التزام مقلدي هذه الكتابة عندنا حرفياً بهذه الشروط، ولكنهم ربما

اهتموا بغنائية الموضوع، أكثر من احتفالهم بمعيارية الشكل، بسبب أن إيقاعية شعرنا ذاتية، لا إنشادية، قائمة على المقطعية. [2]

وقد بدأ الاهتمام بترجمة نصوص الهايكو في العالم العربي منذ نهاية السبعينات: (ويرجع أول اهتمام بترجمة لقصيدة " الهايكو " — إلى أواخر السبعينات، مع نشر دراسة شاملة، مترجمة للباحث " تشامبرلين " في عدد مجلة عالم الفكر، الكويتية الخاص بالشعر عام 1979. وفيها تحليل مقتضب لفن الهايكو، ومنذ ذلك التاريخ، بدأت تظهر دراسات مترجمة، وقصائد هايكو في الدوريات العربية الخاصة بالآداب الأجنبية، ومنها ترجمة حسب الشيخ جعفر في مجلة الثقافة الأجنبية العراقية، وترجمة عدنان بغجاتي في مجلة الآداب الأجنبية السورية عام 1981. وصدرت عام 1997 مجموعة من قصائد الهايكو، بترجمة: صلاح صلاح عن المجمع الثقافي في أبو ظبي.[3]

- ويعرف عز الدين المناصرة " التوقيعة " بأنها: (قصيدة قصيرة مكثفة، تتضمن حالة مفارقة شعرية إدهاشية، ولها ختام مدهش مفتوح، أو قاطع أو حاسم، وقد تكون قصيدة طويلة إلى حد معين، وتكون قصيدة توقيعة، إذا التزمت الكثافة والمفارقة والومضة، والقفلة المتقنة المدهشة). أما مصطلح " توقيعة " —كما سبقت الإشارة — فهو مصطلح، وضعه عز الدين المناصرة عام 1964، حيث مارسه في قصيدة بعنوان (توقيعات)، قبل أن يتعرض له: عزالدين إسماعيل (1967)، وإحسان عباس (1993)، لأنه نشر هذه القصائد في الصحف قبل أن تظهر في مجموعاته الشعرية، اعتباراً من العام 1968.

وهناك جمالية في قصيدة النثر، يمكن أن نطلق عليها " قصيدة الخبر "، حيث تتخذ القصيدة النبأ، مادة لها، يضفى عليها شعريته الخاصة. ومن المعروف أن الخبر الإعلامي، أبعد ما يكون عن الشعرية، بل إنّ الشعر، كثيرا ما يقابل بخطاب الجرائد والصحف. فالخبر والشعر، يكادان يكونان نقيضين، وجمعهما فنياً يحفز الذهن، لما فيه من تقاطع الأضداد. ومن مثل قصيدة الخبر، استخدام الشاعر المصري محمد صالح، للخبر أو النبأ، يجعل منه أكثر من وثيقة، إنه يضفي على الخبر قيمة شعرية، ترفعه من مستوى الصحاقة إلى مستوى الأدب. وتداخل الإعلامي بالأدبي، ليس جديداً في الرواية والمسرح، ومع أن قصائد محمد صالح تكاد تكون تلغرافية كما في نشرة الأخبار، إلا أنها على عكس الخبر لا تقدم جوهره في المطلع، بل في الخاتمة.[4]

---

3. البدايات.
قصيدة " الومضات " في الشعر العربي الحديث:

تأثر شعراء القصيدة الحُرّة، وقصيدة النثر، الرواد بمؤثرات أجنبية عديدة، منها التأثر باستخدامات إليوت الشعرية. فظهرت أساليب جديدة في شعرهم؛ كاستخدام الصور الشعرية، دون أسلوب التقرير النثري، وتقنيات فنية جديدة، تعتمد " الومضات الشعرية " والتكرار، تهدف إلى إثارة التداعي الشعري، واستخدام الأسلوب القصصي الدرامي، والحوار والمونولوج. فاستخدم نمط التكرار وشعرية الومضة: السياب، وجبرا، حيث منح هذا المنهج قصائدهم، قدرا من الوحدة وانسجام النغم، " لأن قصيدة الشعر الحر النموذجية في الشعر الغربي، لا تتمثل في وسائل عروضية شكلية ". [5]

وهكذا مارس أغلب شعراء الرواد في العالم العربي تقريباً، تقنيات وتجارب " الشعر الحر "، وأرهصوا بقصيدة " الومضات "، استخدموا إيقاع الأفكار، بدلا من إيقاع القافية. وحاولت جماعة شعر، أن تتبنى بعض مظاهر الحداثة الغربية. كما تبنت " قصيدة النثر "، بومضاتها الإيقاعية وإلماعية الفكرة، وظل لهم تأثير قوي في الجيل الجديد. أظهر في السبعينات، فريق منهم ميلاً وتأثراً بومضات أدونيس الصوفية، عندما شعروا بالعزلة وباليأس من نهضة الأمة

وانكسارها، فبرز في شعرهم القلق الوجودي، الذي مثل التجربة المشتركة بينهم جميعاً، وشرعوا يغوصون إلى أعمق أعماق اللاعقلانية والمغامرة في الشكل.[6]

قد يكون "توفيق صايغ" الآن، أقل الأسماء لمعاناً بين شعراء الحداثة العربية، وشعراء قصيدة النثر خصوصاً، لكن الأمر في الستينات، لم يكن كذلك، فقد كان علامة بارزة بالنسبة إلى معاصريه من كُتّاب قصيدة النثر، فهو الرائد الفعلي لقصيدة النثر العربية. كان له أثره البارز، شأنه في ذلك، شأن جبرا إبراهيم جبرا مواطنه - (كلاهما من فلسطين)، في تأسيس شعرية الومضة، وقد يكون هناك سبب أكثر أهمية، هو طبيعة كتابتهما؛ الصوفية المسيحية، بلفحاتها وومضاتها المشرقة، وفكرتهما العنيفة في موسيقى الشعر، وإصرارهما على قصيدة النثر، فحين صدرت أشعارهما لاتتضمن إلا قصائد نثر لماحة بومضاتها، لم تكن مجلة شعر قد ظهرت بعد.[7]

تكشف قصائد الصورة، لنا، بناء صورها عن نقيضين لكل منهما موقع مباين للآخر ومتعارض معه، بحضور القوي المميز. إن المستوى النفسي لهذه الصورة، وما يمكن أن يثيره من كوامن شعورية، تسعى لفهم الفاعلية الحقيقية لمختلف التطورات البنائية المتكاملة لوحدة التجربة الشعرية أو السياق العام "الفعلي"، الذي تنبني عليه خصوصية الموقف الشعري[8]. عرفت حركة الشعر الجديد انعطافاً تاريخياً جديدا، وشهدت تحولات فنية وفكرية، تتوافق والتحول الفكري الحضاري للعالم المعاصر، قام بها عدد من الشعراء الجدد، وعدد ممن قادوا الحركة الشعرية. وساعدت الظروف السياسية التي تمر بها البلدان العربية؛ حيث الإرهاب الفكري وانعدام الحرية على اللجوء إلى الرمز والتوقيعات الناقدة، والومضات السريعة الخاطفة، يعبر الشعراء العرب بواسطتها عن تذمرهم من أوضاع بلادهم، وعن أملهم في بعث جديد ينتشلها من الموت[9]. وتعتبر هزيمة العرب في جوان 1967 من أبرز الأحداث، التي أثرت في حداثة الشعر العربي، وطبعته بطابعها الخاص، فساد جو الحزن والكآبة، والانكفاء على الذات لدى الشعراء بعد الهزيمة، بل إنَّ بعضهم اعتبر العالم، قد مات عام 1967، وجاءت أحداث لبنان عام 1975، وعادت القضية الفلسطينية بتداعياتها، فتحولت الأرض العربية إلى أنقاض خرائب، وراح الشاعر ينعب على أطلالها كالبوم والغربان، وأخذ الشعر، يفضح صانعي المأساة، ويعري التخلف العربي وهشاشة القيم الموروثة، أمام الحضارة الغربية. وتطلع شعراء جيل المأساة، إلى حداثة الغرب، ينشدون فعل التغيير؛ على مستوى البنى الفنية والشعورية والفكرية، وهذا ما نلاحظه على وجه الخصوص عند: سعدي يوسف، وأمل دنقل، وصلاح عبد الصبور، وفي شعر المقاومة الفلسطينية، عند: عزالدين المناصرة، ومحمود درويش.

- نلمس في تجربة "سعدي يوسف" استنطاق "اليومي"، وإدخاله في شبكة من العلاقات السردية، التي تنتهي بانفتاح النص الشعري على عالم من الاحتمالات، وإمكانات التأويل، فنجد قصيدة " الأخضر بن يوسف ومشاعله "، تتوسل بلغة الومضة، وعنصر المفارقة والسخرية، وتستنطق ما هو منسي ومهمل، ما يقبع في العادي، إلى الصور الشعرية اللماحة والنافذة في الحياة إلى الأعماق.

- وكان صلاح عبد الصبور، رائداً بحق من رواد الشعر العربي الحديث، فضلا عن دوره في إدخال لغة الحياة اليومية في القصيدة. ربما كان عبد الصبور أكثر الشعراء العرب المعاصرين، قدرة على التفرد بصوته الخاص، وأقلهم وقوعاً في شرك الثبات على تيار أو عقيدة محددة، وبالرغم من اطلاعه الواسع على التيارات الفكرية العالمية،وبخاصة الفلسفة الوجودية. إلا أن أمراً واحداً، لم يستطع عبد الصبور أن يفلت منه، فوقع فيه حتى أذنيه. ذلك هو ما يمكن أن نسميه " فقدان المعنى "، فراح يبحث عن المعنى في شاكلة ومضات.

- ولعل أمل دنقل، (وهو منافس المناصرة في مصر الستينات) من شعراء الحداثة، الذين استطاعوا بخبرتهم العميقة للغة،

وإيقاعاتها، يبدو قادراً على تمثل هذا المزج بين صورة الومضة والصورة الجديدة، وظلت هذه النقطة الحادة، تستقطب طاقته، وتمثل بؤرة انصباب شعره. تأتي قصائده، لتمثل المنطلق الواعد، لهذا الحس الحداثي في التعبير والاقتراب من شعرية التوقيعة، فهي نص مدهش، يتبنى فيه الشعر مشهداً سينمائياً، ويصب دنقل كلماته المشحونة بنغم الرفض والسخرية والمفارقة، واستمر هذا المنهج مع دنقل طوال حياته الشعرية، أداة أساسية في أدراك تناقضات الواقع وصياغته، اعتمد في شعره مواقف درامية موازية، حتى يحتفظ لشعره بموضوعية، أو يحقق – المعادل الموضوعي –.

– ليس من المبالغة في شيء إذا قلنا إن، ظاهرة وصول حداثة الشعر العربي إلى الجمهور بمعناه العريض، لم تتم إلا على أيدي الشعراء الفلسطينيين. وتكاد تكون تجربة حركة الشعر الفلسطيني، أفضل تيار شعري عربي في النصف الثاني من القرن العشرين، استوعب الحداثة الشعرية إلى أبعد الحدود، خصوصاً: الثنائي الفلسطيني الجميل: المناصرة ودرويش، وإنْ لم ينل المناصرة، ما ناله درويش من حظّ الشهرة الإعلامية، لأسباب سياسية، فهو مختلف عن زميله شعرياً وسياسياً، وله أسلوبه الشعري الخاص، وله قُرّاء بمئات الآلاف في الوطن العربي كله.

– جسد محمود درويش، مأساة الوطن في رموز وومضات تذوب فيها المأساة، فتتحول إلى فضاء إنساني أرحب، جمع بين العام والخاص، بين الفردي والقومي والإنساني، وشكل الموقف عنده معادلاً موضوعياً، على طريقة إليوت، وقد شعر النقاد، بشكل متواتر "... أن نموذج درويش الشعري، أضحى يمثل حالة فائقة في كثافتها وتركيزها المختزل، لأهم التحولات الأسلوبية في التجربة العربية المعاصرة".(10)

تقترب تجارب درويش أكثر فأكثر من الحداثة منذ أول التسعينات، وأهم مميزاته الانفتاح على الأنواع الأدبية الأخرى، كالقصة والمسرح والدراما وغيرها، ولعب عنصرا الاستعارة البلاغية، والمفارقة، دوراً هاماً في تشكيل قصيدة درويش / التوقيعة الومضة، من حيث أنهما، ساعدا على تجسيم بعض المشاهد والمواقف الدرامية. يصور درويش فيها مناسبة من المناسبات اليومية، التي يلاقيها الفلسطيني على جسر العودة إلى الوطن، فيستعين بعنصري المفارقة والاستعارة البلاغية، ويرتفع بهما إلى مستوى التعبير الشعري الإنساني.

– يشكل عزالدين المناصرة إلى جانب نزار قبّاني، مظفّر النوّاب، أمل دنقل، وأدونيس، شعراء الرفض الوجودي، بعد هزيمة 1967، والهزائم التي توالت على العرب، وأغلبهم يملكون تجربة عميقة، وتمرساً وفهماً للحداثة؛ سواء في التشكيل الموسيقي، أو التصوير، كما استطاعوا في محاولتهم التوفيق في إيجاد معادل موضوعي شعري، عبر عنصر المفارقة والسخرية الحادة. ويلقانا في هذه المرحلة الحاسمة من حداثة القصيدة الحرّة، وقصيدة النثر، عز الدين المناصرة، الشاعر، والمسكون بفتوحات الحداثة، التي تتبدّى عنده في المواقف الفاصلة، كما أنه يبحث دائماً عن التجربة، ومن ثم يرحل ويرحل في عبقرية المكان والإنسان. وبأسلوبية شعرية خاصة ومميزة، يستقطب، ويؤسس لقصيدة " التوقيعة " في الشعر العربي المعاصر. الشاعر عز الدين المناصرة، يكتب قصيدة التفعيلة الحرّة، ويكتب قصيدة النثر كإشكالية نص مفتوح وعابر للأنواع، ويتشاكل مع الخطاب الشعري الاتصالي، والشاعر في الوقت ذاته، منفتح على الآخر، لكنه ينطلق من نرجس ذاتي وطني جماعي — على حد تعبيره في تصريحاته — لهذا تتمحور تجربته الشعرية، حول فاعلية " حداثة الفكرة الجوهر "، بالرغم من أن أكثر الشعراء المجايلين للشاعر من زملائه الشعراء العرب، يرددون نفس هذا التصور من الناحية النظرية، لكن الممارسة الشعرية، تكون عندهم، متناقضة.

– وعلى سبيل المثال شعرية التوقيعة: عندما أطلق المناصرة في الستينات مصطلح " توقيعة " على بعض قصائده القصيرة المكثفة المركزة، ذات الختام الحاسم المفتوح، انتبه الناقد المصري

الراحل، علي عشري زايد، لهذه الظاهرة في شعر المناصرة، ونوه بها. لقد انطلق الشاعر من مفهوم " التوقيعات " في العصر العباسي، ثم أردفها عندما اكتشف نوعين من الشعر الياباني، يشبه التوقيعة اسمها: " الهايكو "، و"تانكا".

وبهذا يكون عزالدين المناصرة في ريادته لشعرية "التوقيعة"، منذ منتصف الستينات، قد انطلق من الأنا العربية، هنا حدث لدى الشاعر المبدع المبتكر، تفاعل حر وفيه خيار، على عكس التفاعل الإجباري الذي يحدث في أغلب الحالات(11).

كان للمناصرة، قصب السبق في التأسيس، لهذا النمط من القصيدة " المفرقعة "، القنبلة الموقوتة، كما أثر بوقائعه الغريبة وتوقيعاته، في جيل كامل من الشعراء، مشرقاً ومغرباً: أحمد مطر، ومظفر النواب من العراق، وسيف الرحبي من عُمان، ونادر هدى (نادر القواسمة) من الأردن، وزياد العناني من الأردن، وروز شوملي، ومحمد لافي من فلسطين، وعبد الله راجع، ومحمد بن طلحة، وحسن نجمي، ومحمد بوجبيري، وجلال الحكماوي من المغرب، مثلما سبق له، أن أثّر في قصيدته الطويلة (مذكرات البحر الميّت، 1969) في (قصيدة صور) لعباس بيضون عام 1974. ومنذ أوائل الثمانينات، استطاع المناصرة، أن يجذب زميله محمود درويش إلى حقله الكنعاني الخاص، فقد انتقل إليه درويش في التسعينات: (تناصّ العنوان) مثلاً.

ويمكن أن نعد الجزائري الشاعر عبد الله حمادي، شمشون القصائد الغجرية، أول من أدخلها إلى حداثة الشعر الجزائري، متأثراً بالمناصرة، ثم أردفه: عز الدين ميهوبي بملصقاته، ثم جاءت قافلة واعدة من الشعراء الشباب، أفراس حمر وخضر، برزوا إلى الساحة في التسعينات بشكل لافت للنظر، من أمثال: نذير الطيار، في مطريات جزائرية، وأحمد عاشوري، القادم مع نهر السيبوس، والمسكون بشعرية الهايكو وأوراق البرواق، وبحب الرمان ومروج السوسن، ومصطفى قاسمي، القادم من أعالي الجبال، بتوقيعات أوراسية، وحبيبة محمدي، الضائعة بين المملكة والمنفى بشروخ الوجه، والفيروزي الزيباني، في توشيمات على أنهر أسبوعية الأطلس.

وتعد قصيدة عقاب بلخير " تغريبة السندباد " قمة التصوير الخاطف، الذي يعتمد الومضة والتركيز الشديد، (ولعلّه من تلامذة المناصرة في جامعة قسنطينة في الثمانينات). ويظهر عاشور فني في قصيدته (زهرة الدنيا)، نموذجاً آخر لشعرية الومضة، وهذا النص ومضة شعورية مجسدة في قالب دقيق، يتلاءم مع نفسية القارئ والمتلقي المعاصر، التي تميل إلى السرعة والتركيز في الطرح، والقصيدة تمثل مغامرة على مستوى الشكل، والتصميم الجيد على مستوى الإخراج الفني، إنها تعتمد الانثيال العفوي على شريط قزحي من صور الوميض، التي تشع في سماء النص، النابض بهموم الإنسان الجزائري والعربي، المسكون بأزمات عصره المختلفة، تاركة انطباعاً في الشعور، لا يمحى، حيث تقوم على الجمع بين أشياء متباعدة، بواسطة تيار من الأحاسيس المركزة. (12)

– ويكتب أنسي الحاج، اللافتات الفلسفية على نحو قصيدته "غيوم "، فيها بحث عن خلاصة فلسفية تأويلية للأشياء، وفيها درجة عالية من الشاعرية، إذا تصورنا أن المفارقة واتحاد المتناقضات، هما أساليب شعرية، في حين قد يهيمن المنطق الفلسفي أكثر على سطور أخرى من هذه اللافتات، لكن نص أنسي الحاج لا يسير وفق المفارقة البلاغية التقليدية حرفياً، إلا أنه يعيد تشكيلها من جديد.

– أما فاضل عزاوي في قصيدته " قبر سياحي يحلم بالخلود "، فيقدم لافتات خلاصة الحكمة، مندغمة بالصور الغرائبية، وترسم حالة من خلال القول الشعري واللغة الشعرية، وكذا الإدهاش الصناعي. نص فاضل العزاوي يسخر من عبثية الخلود، وهو صرخة بعد فوات الأوان في مواجهة القهر، الذي كان قد حدث ولا نملك تغييره إلا في اللغة.

– ومن العراق يمثل الشاعر مظفر النواب، قصيدة التوقيعات، البيان، اللافتات، بكل جدارة. فهو منذ أكثر من عقود ثلاثة، والشاعر العراقي، يتنقل بين المنافي، حزيناً لفراق وطنه، بين دمشق وليبيا، لا يجد الشاعر بديلاً عن عراق، ما زال يردد شعره: " وتريات ليلية "، وبقية شعره المحرق: (لا أستثني منكم أحداً)، فيرش الملح على الجرح المفتوح. لذا كان شعر مظفر النواب، يقرأ في السر، وتهرب دواوينه تهريب البضاعة الممنوعة، مثلما منعت قصائد المناصرة طيلة ربع قرن، وكان يتم تهريبها أيضاً عبر الحدود.

إضافة إلى هذا الالتزام الحداثي، نجد شعر التوقيعة عند مظفر النوّاب، يمثل الحداثة أحسن تمثيل، فاختلاف أطوال الأسطر، التي قد تتراوح بين كلمة واحدة في أول السطر، في وسطه، أو في آخره، قائمة بذاتها، أو امتداد السطر إلى آخر الصفحة، كل ذلك مما يشير إلى التحديث في شكل قصيدة النثر / اللافتة، الذي يقوم على المعنى وما تقتضيه الصورة.[13]

– ويكتب زياد العناني، قصيدة النثر، حيث أصدر ديوانه الأول: بعنوان "خزانة الأسف" عام 2000. ونجد في قصائده النثرية، نصوصاً طويلة وتوقيعات، وهو يميل إلى التكثيف، حتى وهو يمارس السرد في بعض المواقع من نصوصه الطويلة نسبياً.

– أما نصوص روز شوملي، فهي أكثر كثافة إلى درجة التركيز، لكنها تدور حول الفكرة الشعرية، التي تنفجر أولا، لتبحث عن صياغة لها أشبه باللافتة — التوقيعة –، لكن الدهشة تأتي من الفكرة الشعرية، وليس من اللغة الواقعية.[14]

– ويكتب صلاح فائق، بالطريقة نفسها، مقاطع شديدة القصر، تنتظم في نص طويل يضع له عنواناً عاماً، يفسر بؤرة انبثاق النص، أو الحالة العامة التي حرضت الشاعر على الكتابة، ونحن نعثر على هذا النمط من أنماط قصيدة النثر في معظم مجموعاته الشعرية، ومنها نص " ومضات ". التي تمثل السطور الثلاثة الأولى بناء قصيدة الهايكو، بصورة نموذجية.

– أما في المغرب الأقصى، وبحلول عقد التسعينات، ستظهر شريحة معظمها قد تخرجت من الجامعة، ويملك بعضهم مؤهلات إبداعية قابلة للاستمرار والعطاء، ويكتبون قصيدة النثر بتلاوينها الجديدة: التوقيعة، الهايكو، من هؤلاء: حسن نجمي، ونجيب خداري، ومحمد بوجبيري، وجلال الحكماوي. إنهم ينضمون جميعاً إلى جمالية القصيدة النثرية بإغواء مقدرتها التكثيفية، وملاءمتها لتطريز تلاوين المعيش ومفارقاته، متمثلين نماذج شعرية التوقيعة، ومتأثرين بأسلوبية " عز الدين المناصرة ". في المقدمة في توقيعاته وفتوحاته وشعرية الهايكو، ومتمثلين، فاضل العزاوي، وسرجون بولص، وغيرهم.[15]

– وينتسب سيف الرحبي إلى تيار في قصيدة النثر، يعمل على تصعيد اليومي واقتناص اللحظات المكثفة الشديدة الدلالة، وهو منذ مجموعته الأولى " نورسة الجنون "، يقدم القصيدة القصيرة الشديدة الكثافة، التي تقترب من قصيدة التوقيعات والهايكو، كما أسّسها عز الدين المناصرة. في قصائده يعتمد سيف الرحبي في تركيبها على التعبير الموجز عن فكرة محددة، أو حالة شعرية بعينها، بحيث تحقق وحدة الانطباع والتأثير، وتبرز شعرية التوقيعات في مجموعته " رجل من الربع الخالي "، وكذا مجموعته " جبال " تتضمن عدداً كبيراً من القصائد القصيرة، التي تصلح أن تكون مثالاً ناجحاً لقصيدة التوقيعات أو الهايكو، بصورتها التي ظهرت عليها عند رائدها ومؤسسها، عز الدين المناصرة.[16]

– وأهم ما يميّز هذه الومضة الشعرية عند نادر هدى، هو نهايتها الخاطفة المتميّزة التي تبلغ عندها ذروة الختام، والتي تأتي نتيجة لبداية تبلور الرؤيا الشعرية وتناميها تنامياً تدريجياً، وهي نهاية تماثل ما يصطلح عليه علم الأسلوب بِ "المفاجأة الأسلوبية" أو خيبة الانتظار أو توليد اللامنتظر من خلال المنتظر. ومما قرأناه في الأسلوب الجزل في ومضة نادر هدى "أسئلة بغداد"، في ديوان "سأعد أيامي بموتك". فكرة الملصّقة البيان، الخطاب الشعري الإعلامي، عند نادر هدى،

تتنامى تنامياً درامياً شائقاً، على شاكلة المناصرة، مجسّدا في الصراع بين الولادة والوفاة، ليبلغ هذا الصراع ذروته المركزة في الخاتمة المنسوجة على الجزل. تبدو ملصقات نادر هدى مغلولة القاموس إلى العنق، محدودة التشكيل الفني، ذلك لأن قصر جملها الشعرية وقلة عدد كلماتها، يعوق الشاعر ويمنعه من التنويع في التشكيل اللغوي والتفنن في بناء الجملة الشعرية، ويظهر ذلك على سبيل المثال لا الحصر في توقيعة قصيدة "معاناة" في "ديوان أنت"[17]. لقد أسّس عزالدين المناصرة لقصيدة النثر بمعناها الحداثي في الأردن في قصيدته الشهيرة: مذكرات البحر الميّت في الستينات، إذْ لم يسبقه في ذلك أي شاعر حديث في الأردن. وكان المناصرة، هو الرائد الفعلي للحداثة الشعرية في الأردن، وترك مجموعة من التقاليد الشعرية، أثّرت فيما بعد في عدد من شعراء الأردن.

4. الحداثة الشعرية، وفاعلية الكتابة في توقيعات المناصرة:

أما مصطلح " توقيعة " – كما سبقت الإشارة – فهو مصطلح وضعه عز الدين المناصرة في منتصف الستينات، حيث مارسه في قصيدة بعنوان (توقيعات)، ثم نظر له نقدياً في حواراته. فمن توقيعات المناصرة آنذاك:

وصلتُ إلى المنفى
في كفي خفُّ حُنينْ
حين وصلت إلى المنفى الثاني
سرقوا مني الخفّينْ. [18]

أما في مجال قصيدة النثر، فقد كتب يومها عز الدين المناصرة هذه السطور عام 1968:

عجوز تلثغ، تترجرج كعصاها السحرية
مدينة تترجرج كالحرب
نهدان يترجرجان كحبات التفاح
مبادئ تترجرج كزماننا
هذا قانون النهايات يا سيدتي [19]

يعتمد أسلوب القصائد القصيرة، القصيدة الفكرة لدى المناصرة، على تقديم فكرة مركزة محددة، يتم طرحها مباشرة، دون استخدام أسلوب التداعي الحر السابق، من ذلك مثلا قصيدة " أجراس "، والتي جاءت على شكل مقطعين / قصيدتين قصيرتين، أعاد الشاعر فيها توظيف الدلالة الاسمية لرواية همنجواي " لمن تقرع الأجراس ":

في زمان الندى والسماح
كنت أكثرهم في السماح
ولما وقعت حصاناً جريحاً وحيداً
على صخرة في الظلام
فجأة طوقتني سكاكينهم والرماح
وصرت يتيما على طاولات اللئام
هل أميط اللثام
يا زمان الندى والسماح. [20]

يعمل الشاعر عز الدين المناصرة في فتوحاته، على مشابهة بعض الأنماط الشعرية في الحداثة الغربية، وإعادة تمثلها عربياً، ومن ثم إعادة إنتاجها شعراً، كما هو الحال في قصيدة " هايكو "، المأخوذة أو المبنية على نظام قصيدة " هايكو " اليابانية، التي تعتمد على الأبيات الثلاثة، وكذلك قصيدة "تانكا" المبنية على نظام قصيدة " تانكا " اليابانية، والتي تعتمد على نظام الأبيات الخمسة، ونقدّم نموذجاً لتوظيف ثقافات الشعوب الأخرى، وتقاليدها في كتابة القصيدة:

هايكو:

باب دينا السميكْ
الهاربون خلف صخرك السميكْ
افتح لنا نافذةً في الروح

تانكا:

أجاب شيخ يحمل الفانوس في يديهْ
يوزّع الشمعاتْ.
على أطراف روحنا البوار
وحين سلمنا عليه
بكى.. واصفرّ لونه.. ومات" [21]

يعد المناصرة من أوائل من جرب شعرية رعويّة مختلفة على معمل القصيدة، وهذا يعني أنه كان يرى فيها شكلاً أدبياً يحقق أموراً، لا تستطيع أنْ تحققها القصيدة الطويلة: (وكان يسمى قصائده الحُرّة القصيرة " توقيعات "، لاعتقاده أن ذلك الشكل الشعري، يشبه التوقيع في توخي الإيجاز، واكتناز العبارة الموجزة بمعنى عميق، يمكن بسطه في رسالة)، كما يقول إحسان عباس. ولهذا يطالعنا في شعره، بمثل قوله:

عند باب القدس ماتت جدتي
وهي تحكي لشجيرات العنبْ
عن زمانٍ سوف يأتي
وعلى خديه شامات الغضب.
بعدها.. ذات صباح ستمرون على
بعض قبور الراحلين
تقطفون الزنبق البري والنعمان، مصبوغ الشفاه
وتصلون صلاة الأنبياء
وتغنون أغاني الشهداء
وأناشيد وشعراً... لم تقله الشعراء. [22]

أي أن القصيدة تجمع بين الإيجاز والاستدارة، وفي أحيان قليلة تجده يضيف إلى هذين العنصرين، عنصر السخرية، حسبما تمثله القطعة التالية من (توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا):

أحببتُ ثلاثاً... وحلفتُ: أتوبْ
الأولى كانت تعشق جيبي المثقوب
الأخرى، كانت تنبش جيبي المثقوب
الثالثة السمرا قالت: أنت غريب
أما الرابعة، الطيبة الأنفاس
آه، سأحكي لك عنها،
كانت رائعة الإحساس
كانت..لا لن أحكي
أخشى أن تعلكها ألسنة الناس. [23]

ونلاحظ في هذه القصيدة أن الشاعر، لم يستطع أن يستمر في قصيدته كما بدأها، بل تحول بها من وجهة أخرى عند الحديث عن المرأة الرابعة. فخالفت نهاية القصيدة، سائرها في التوجه، وهذا يعني أن السخرية لم تطاوعه، كما كان يرجو، حين افتتح القصيدة، فانصرف عن السخرية إلى الشفقة.

وفي نماذج أخرى من قصائده القصيرة (التوقيعية)، قد يحاول الاتكاء على التهكم المبني على نكتة دارجة، مثل قوله في من يجزع جزعاً شديداً من الغربة:

سافر عكّاويٌّ من غرفة نومهْ
فوق ظهور الخيل إلى الشرفة
حلف بغربته السوداء
وبكى: يا غرفة نومي
ما أطول أيام الغربة
ما أبعد قلب الغرفة. [24]

وليست السخرية، هي العنصر الوحيد المراوغ في القصيدة القصيرة لدى المناصرة، وربما كان السبب في ذلك أنه أكثر تعلقاً بالموسيقى القائمة على التكرار، فأما الاستدارة، وهي الوقوف عند نهاية مفاجئة حتمية، لا قبل للقصيدة بتجاوزها، فكثيراً ما يحاول بلوغها عن طريق خاتمة " كورالية "، وذلك من قبيل قوله في ختام التوقيعات:

الحب أعمى.. سيدنا
العشق الحق، بياض وسكوت
من كثرة تكليمي نفسي يا حبي

أوشكت أن أموت.
وقوله في ختام توقيع آخر:
قلبي من بلد.. وحبيبي من بلد آخر
مع هذا نتقابل في مرج الأحلام
شنقوني يا حبي،
ما سألوني شيئاً قبل الإعدام.(25)

من هذا التوهج الحقيقي في شعرية القصيدة الحرّة عند المناصرة، تتوزع لغة الشاعر " التوقيعة " في أسراب من قصائد، تضمها خيمة جفرا، أو خيمة الشاعر أو خندقه. لأن من يعد إلى هذه المجموعة، فإنه لا شك يجد مكونات الخطاب الشعري الاتصالي، خطاب اللافتة والملصقة والومضة الشعرية، والأمر غير مستبعد من مأتاه بعيداً — كما يقال، فالشاعر عز الدين المناصرة جرب القصيدة، مثلما مارس الاتصال بالجمهور، حتى درجة الإشباع، بعيداً عن التدجين السياسي – يجد رائحة التراب والرصاص والدم، إضافة إلى معايشة التفصيلات اليومية، كرائعته، قصيدة " كيف رقصت أُم علي النصراوية "، وتوقيعاتها الإنشادية ولقطاتها المشهدية السينمائية الدرامية، التي تحمل في كنهها، عبق الانتظار الثوري، والزمن الفلسطيني الآتي. ونقدّم فيما يلي، نماذج متنوعة من توقيعاته الشعرية في أمكنة مختلفة من أعماله الشعرية، لنستكمل الصورة:

***1**. مرّةً... خربشتُ فوق الحائط المجنونِ،*
في السور السفيهْ
جملةً في الحُبّ، تمشي
مثل أغصان الموشّحْ.
في صباحٍ، كان في اليوم الذي كان يليهْ
جئتُ كيما أقطف الموّال من زهرٍ تَفتَّحْ
كانت الحيطان ترشَحْ.

***2**. لا تقلْ لامرأةٍ قبل الغروبْ*
جرّبي كأس النبيذْ
يشعط الروح ويشويها
على جمر الرموز الخائفةْ.
قُلْ لها: إنْ تشربي
يخضرُّ فيك الرملُ
تحمَرُّ العروق الناشفة.

3. مثل هذا الشاعر الكذّاب، لم تشهد عيوني

يرسم الكلب حمامةْ
ويوازي بين مقهور وقاهرْ
فإذا جاء زمانٌ كالأظافر
قال: إنّ العين لا تعلو على الحاجبِ،
إنْ شئت السلامة.

4. سمعتُ رصاصَهمْ يزفُرْ
فكان الحبَر للريشةْ
وجارةُ جارتي تبكي
على طفلٍ لها في الشارع الأصفرْ
وتلعنُ هذه – العيشةْ.

5. كانت خطوات الموتى في الليل تئنّْ
حول كؤوس البيرة والجنّْ
كنا نتذاكر قتلانا في حفل التدشينْ
ومضغنا بين الفكّين، بقايا لينينْ
كم أكره نفسي
كم أكره نفسي
وأنا أسمع خطوات الموتى في الليل تئنّْ
حول كؤوس البيرة والجنّْ.

6. بدويٌّ يرشق النار غابات أوروبا
لتمطرْ
يا صديقي، لا تقل لي:
صرتَ فرعاً في جذوع الشجرةْ
عُد إلى خيمتك الأولى، وحدّقْ جيّداً

في النبع... تسكر.
أنت في المهجر، مربوطٌ بحبل السَحَرةْ
لا تقل صرتَ حداثياً
فهذي الياقة البيضاء، لا تنسى، وتشعُرْ
البرابيُر على أردانِكَ الخضراء تذكُر
فتذكّر... قسوة الصحراء في الفجر المُبينْ
أيها الطفل الهجين. (26)

وهناك نوع آخر يقترب من القصيدة القصيرة ذات الطابع الثوري. هذه الثورة المجسدة لعلاقة مكونة من جسدين متلاحمين، جسد ثورة الشاعر، وجسد الأرض، فأنجبا ثورة الشعب، ولا مجال للشكوى هنا، ذلك هو الإيمان بالعمل الثوري، ومواكبة القصيدة والخطاب الإعلامي لتداعيات هذا العمل، وانعكاساته على اليومي والإنساني في الوقع والوجع الفلسطيني، مرهصا بانتفاضة وثورة الحجارة، وانتفاضة قصيدة النثر وقصيدة الحجر.(27)

جعل عز الدين المناصرة من " التجريب "، وسيلة تمهيدية إلى كتابة قصيدة " التوقيعة "، فتأتي قصيدته بسيطة التركيب، دون أية صور بلاغية محملة بالتأويلات، ودون معان غامضة، ومع ذلك، فإنها تبدو لنا مختلفة، إنها قصيدة غريبة ومدهشة: الغرابة باتت تتناسل منها المعاني وتتكاثر. الشاعر لم يعد يتابع معنى محصوراً أو مضبوطاً، بل بات يعبث ويتلاعب باحترافية عالية بمضامينه، دون انضباطه السابق وصرامته وجديته، إنها قصيدة غريبة حقا، قصيدة نثرية، نُشرت في مجلة مواقف اللبنانية، عام 1969، يقول:

جدي كنعان لا يقرأ إلا الشعر الرصين
يلعب الشطرنج أحيانا
يرعب أحفاده، يتشعلقون بفرسه البيضاء
أضف إلى ذلك جدتي
وهي من أصل هكسوسي
لكنها تزعم أنها نبطية

28 . الموقف الأدبي

كانت ترعى بقر الوحش في بادية الشام
تكتب على القرميد الأحمر أشعاراً حزينة
تحصد شقائق النعمان في أول كل ربيع
ترقص في ملاهي واق الواق:
1. رقصة الثرثرة
2. رقصة الفخر
3. ورقصة الهزيمة. (28)

كما لا يفوت الشاعر بلغته الشعرية – التوقيعة المفرقعة، أن يكشف الممارسات الديماغوجية لأجهزة القمع بالنقد الذاتي الثوري، ويقدم المناصرة بطاقة هويته وانتمائه الإنساني، ويستمر الشاعر في توقيعاته وانتقاداته الحادة منتصراً للجماهير، من خلال المواقف العملية، ذلك أنه يدرك أن النقد الذاتي ضرورة ثورية؛ هكذا يكون شاعر الثورة الدائم التجدد، ويواصل الثورة في شكل القصيدة ومضمونها، أي في جسدها الكامل. المناصرة في شعرياته صوت فلسطيني، ثوري جريء في تجريبه الجمالي، وشجاع كعادته، يقف حيث تكون الجماهير الفلسطينية، ويشاركها مسيرتها الظافرة متعظاً بتجربة باهظة الثمن، ولا بد من إنصاف هذا الشاعر الهام، وفارس الكلمة الهمام:

تبدأ الحرب أو تنتهي
غالباً ما نجيء كما الطير
عند اقتسام الندامة حين ينادون في الفجر
يا وحدنا، يهرع الغرباء
وعند اقتسام الزعامة صار الذين اختبوا زعماء

تبدأ الحرب أو تنتهي
ستظلين أمي التي أرضعتني حليب الشقاء
سنبقى نُطخطخُ، نبقى هنا فقراء. (29)

قصيدة التوقيعة أيضاً، عند المناصرة، تجيء أكثر قدرة على الانتباه، والانصياع لبنية أقل ترهلاً، بحيث تبدو أقدر على

توصيل خطابها، رغم ما تقع فيه أحياناً من استطالة، وشروحات فائضة، وانتقال بين عوالم غير مترابطة، إلا أن القدرة على رسم الصورة هنا أكبر. وفي قصائده النثرية، كما في قصائده الحُرّة، اهتمام بالجوانب الحسية للعلاقة الإنسانية، تتخذ أشكالاً، تحاول إخفاءه خلف استعارات وتشابيه، تنجح في مواراة الفعل المادي للحب، وراء فعل مادي آخر. وفي طوافه الطويل عبر الذاكرة حيناً، وفي الواقع اليومي أحياناً، يتوقف المناصرة لدى عناصر من تجربة الفلسطينيين ومقاومتهم وخلافاتهم، وينجز توقيعات في غاية التماسك والرقة. وهنا تشف اللغة ويشف الرمز في عودة إلى عالم المناصرة الشعري قبل مرحلة " الكنعنة "، في عالمه كما وجدناه منذ منذ توقيعاته التي وشح بها دواوينه "***يا عنب الخليل، والخروج من البحر الميّت، وبالأخضر كفناه، وجفرا، وقمر جرش كان حزيناً***".

ففي هذه الدواوين، حيث بدأت الكنعنة عفوية، ومن ثم جميلة، قصائد تنتمي إلى العالم الأسبق للمناصرة. إن التوازن الذي يسعى إليه الشاعر في العلاقة بين عناصر مختلفة: الوعي، اللاوعي، الواقع السياسي اليومي. إننا أمام قصائد تسعى إلى خلق عناصر شعرية جديدة خاصة بعالمها، كما تسعى من خلال ذلك إلى خلق نمط جديد من القصيد بكسر حدة السائد، من مثل قصيدة "التوقيعة"، إلا أن القراءة المعمقة وحدها لشعرية المناصرة، تبقى قادرة على الإلمام بهذه التجربة، ودراستها وسبر أغوارها. يقول في واحدة من قصائد ديوانه بالأخضر كفناه، قصيدة "ألا هلا يا بحبيبي":

ألا يا هلا يا هلا بحبيبي

حبيبي حبيبي

وضمته، ضمته حتى البكاء:

دزيتلو مكتوب

طَوّلْ وما جاني يوما

طول وما جاني.[30]

في قصيدة " ألا يا هلا بحبيبي "، نجد ممارسة الفعل الثوري مجسدة في الحياة اليومية للإنسان الفدائي، من خلال التوغل في الكشف عن نفسيات هذه الفئة، وبالمقابل ينتقل الشاعر إلى تعرية الوسط المحيط بالرقعة، حيث يتواجد أولئك الفدائيون، تلك التعرية التي تكشف عن الأفراح والأحزان والخوف، الذي يسكن مفاصل المحيط. واستعمل الشاعر المناصرة في هذه القصيدة أسلوب الاسترجاع، حيث حفر في ذاكرته الموشومة، تلك الذاكرة التي طوحت بها أيام الغربة وأزمنة الشتات، فترسبت فيها بقايا لهجة شعبية جزائرية، زمن تغريبة الشاعر الكنعاني عز الدين المناصرة، تجري هذه اللهجة على لسان العاشق المقاتل بهذا المنوال، والموال الشجي الأحمر ".. دزيتلو مكتوب / طول ما جاني يوما / طول وما جاني ".

قصيدة " التوقيعة " على يد عز الدين المناصرة، صورتها الشعرية تلتقط ما هو يومي وتفاصيل الحياة، من خلال الولوج في الراهن، حيث تأتي في البناء العام، قصيدة مليئة بالشحنات المنفعلة، وتلتئم بما هو جوهري وعام، ومن ثم تعطي لجماليات التشكيل الفني دفقاته الشعرية الكثيفة، حيث يستطيع الشاعر أن يحول شعريته إلى خطاب اتصالي، يحرك ويستفز عواطف القارئ ويثير انفعالاته وتوتراته، ويجعله يعايش معه عذابات المنفى، ووحشة الانتظار في محطات قطارات العالم. وبهذه الأدوات التوصيلية ذات التوقيعة التعبيرية، تمكن الشاعر المناصرة من تعرية الواقع المأساوي:

عند هذا المساء الرماديِّ، لا تدفنيني

أراهن أن الشوارع عرجاء، أن ابتساماتهم كالصليبْ

لقد كبّلوك، كما كبّلوني

العواصم نائمةٌ أرهقتها الحروبْ

عند باب السماء الرماديِّ لا تدفنيني هنا

تحت رحمة هذا الصليبْ.[31]

استخدام المناصرة لقصيدة " التوقيعات " استخدام شعري جديد، لأن عبارات التوقيعة عنده منذ الوهلة الأولى، تمنحنا الدهشة، وتوقظ فينا التساؤلات، تجبرنا على ولوج عالم الشاعر، كما تبقى منبهاً مستمراً لوجدانياتنا، كلما أعطيناها تفسيراً معيناً ومقنعاً من الناحية الوجدانية، عادت تلح علينا إمكانيات جديدة، لتفسيرها على مستوى آخر، وهكذا تتمدد وتتوالد باستمرار، تضفي على عواطفنا الخصب والثراء. بل وحتى عندما يبدو لنا ظاهرياً، أنه يستخدم لغة الحياة اليومية المألوفة في قصيدة النثر/ التوقيعة، فإنه في الواقع لا يستخدم الألفاظ فحسب، بل إنَّ هذه الألفاظ نجدها قد خضعت لأجرومية جديدة.

ويمكن لدراسة متعمقة أن تدرس بتوسع (توقيعات المناصرة) سواءٌ التي سمّاها مباشرة (توقيعات)، أو غيرها. ومما يؤكد ما قلناه عن الفارق بين القصيدة القصيرة والتوقيعة، أنَّ المناصرة، استخدم في دواوينه: (رعويّات كنعانيّة)، و(لا أثق بطائر الوقواق)، قصائد قصيرة، بينما كانت خصائص التوقيعات التي تصلح للدراسة، أكثر وضوحاً في القصائد التالية: (1.أمثال. 2. أغنيات كنعانية. 3. أجراس. 4. في الردّ على الأحبّة. 5. هايكو – تانكا. 6. عاصفة هندية. 7. تأشيرة خروج. 8.توقيعات. 9. البلاد طلبتْ أهلها. 10. طريق الشام. 11. توقيعات مجروحة إلى السيّدة ميجنا. 12. توقيعات حفل التدشين. 13. خطبة أعالي الليل. 14. وهل بقيت في المدينة حدائق أيها السيّد. 15.لا تغازلوا الأشجار حتى نعود. 16.روسيكادا قبل المطر. 17. مناكفات. 18.... وقال في مديح التجربة). وهناك أيضاً، قصائد طويلة، تشتمل على بعض التوقيعات. ونصل إلى القول: مهما تعددت التسميات: الومضة – اللاصقة – اللافتة – البرقية – التلكس، فهي جميعها: قصيدة توقيعة، وهي تختلف عن مفهوم القصيدة القصيرة، كما في قصائد البيّاتي ونزار قباني، ويختلف مفهوم التوقيعة عند المناصرة عن مفهوم القصيدة القصيرة عند إحسان عباس. ونختتم بتوقيعة من توقيعات المناصرة الأخيرة:

لا تقُل لامرأةٍ في الأربعينْ
وَخَطَ الشيبُ جناحَ القُبَّرةْ
قلْ لها: إنّ سماء الأربعينْ
فتنةٌ للناظرينْ
عنبٌ، دُرّاقةٌ مُخْضَوضرةْ.

LLL

المصادر والمراجع والهوامش

1- عثمان حشلاف: التراث والتجديد في شعر السياب، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر – 1986، ص: 127، 129.

2- عزالدين المناصرة، إشكالات قصيدة النثر: نصٌّ عابر للأنواع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 2002، ص: 289.

3- كينيث ياسودا، دراسة في جماليات قصيدة الهايكو، ترجمة وتقديم محمد الأسعد، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت – 1999، ص: 14.

4- فريال جبوري غزول: شعرية الخبر، مجلة فصول، العدد الأول، المجلد السادس عشر، صيف– 1997، ص: 192، 195.

5- س. موريه: الشعرالعربي الحديث، تطور أشكاله وموضوعاته بتأثير الأدب الغربي، ترجمة سعد مصلوح، دار الفكر القاهرة، ط 1، 1986، ص: 304، 307.

6- حسام الخطيب: الأدب المقارن، الجزء الثاني، مطبعة الإنشاء دمشق، ط1، 1982، ص:32.

7- و"توفيق صايغ"، فلسطيني الأصل، تخرج بالكلية العربية للقدس (مدرسة المعلمين الأمريكية سابقاً)، والجامعة الأمريكية ببيروت.درس الأدب الإنجليزي في أكسفورد وهارفارد، ودرس في جامعة لندن وجامعة برنستون وشيكاغو – موطن جماعة شعر الأمريكية – أصدر مجلة " حوار " بتمويل من المنظمة الأمريكية لحرية الثقافة، فثار من حولها جدل سياسي في وقتها إلى أن توقفت عن الصدور.تميز بترجماته الكثيرة عن الأدب الأمريكي، وترجم العديد من قصائد لإليوت. المرجع: توفيق صايغ، خمسون قصيدة من الشعر الأمريكي – ترجمة – ص: 9.

8- توفيق صايغ: ثلاثون قصيدة، دار مجلة شعر بيروت 1960، ص: 40.

9- جليل كمال الدين: الشعر العربي الحديث وروح العصر، دار العلم للملايين بيروت، ط 1، 1964، ص: 184.

10- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب بيروت، ط1، 1995، ص:150

11- عز الدين المناصرة: جمرة النص الشعري، مقدمات نظرية في الفاعلية والحداثة، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان – 1995، ص: 547، 548.

12- حفناوي بعلي: لافتات مطر، وملصقات عزالدين ميهوبي، موازنة قصيدة الشهادة والاستشهاد، مجلة عمان، العدد 107، أيار – 2004، ص: 76.

13- عبد الواحد لؤلؤة: مدائن الوهم، شعر الحداثة والشتات، رياض الريس للكتاب والنشر، بيروت – 2002، ص: 153، 154.

14- عز الدين المناصرة: إشكالات قصيدة النثر: نصٌّ عابر للأنواع، ص: 108، 110، 168، 189.

15- بنعيسى بوحمالة: القصيدة المغربية المعاصرة، عن حداثة متنامية وواعدة، مجلة " البيت "، تصدر عن بيت الشعر في المغرب، العدد 8، ربيع – 2004، ص: 87.

16- فخري صالح: من قصيدة التوقيعات إلى القصيدة الطويلة، عن تجربة سيف الرحبي الشعرية، مجلة عمان، العدد 112، تشرين أول – 2004، ص: 28، 29.

17- حفناوي بعلي: الحداثة الشعرية وفاعلية الكتابة في " توقيعات " نادر هدى، مقدمة خص بها الباحث ديواناً للشاعر تحت الطبع.

18- عز الدين المناصرة: إشكالات قصيدة النثر، ص: 168.

19- عز الدين المناصرة، المرجع السابق، ص: 169.

20- عزالدين المناصرة، قصيدة أجراس، من ديوان يا عنب الخليل، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت – 2001، ص: 62.

21- عز الدين المناصرة، قصيدة هايكو – تانكا، من ديوان يا عنب الخليل، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، ص: 104.

22- عزالدين المناصرة : قصيدة في الرد على الأحبة، ديوان يا عنب الخليل، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، ص: 62.

23- عز الدين المناصرة، قصيدة توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا، ديوان قمر جرش كان حزينا، الطبعة الخامسة، ص: 247، 248.

24- عز الدين المناصرة، قصيدة أمثال، ديوان يا عنب الخليل، ص: 22.

25- عز الدين المناصرة، قصيدة توقيعات مجروحة إلى السيدة ميجنا، ديوان قمر جرش كان حزينا، ص: 245.

26- عزالدين المناصرة: قصيدة كيف رقصت أم علي النصراوية، ديوان جفرا، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، ص: 402، وانظر: هذه التوقيعات في موقع مختلفة في الأعمال الشعرية.

27- عز الدين المناصرة: قصيدة غافلتك وشربت كأس الخليل، ديوان جفرا، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، ص: 429، 431.

28- عز الدين المناصرة: قصيدة مذكرات البحر الميت، ديوان الخروج من البحر الميت، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، ص: 203.

29- عز الدين المناصرة: قصيدة الحرب والسلام، ديوان جفرا، ص: 411.

30- عز الدين المناصرة، قصيدة ألا يا هلا يا هلا بحبيبي، ديوان بالأخضر كفناه، الأعمال الشعرية، الطبعة الخامسة، ص: 368.

31- عز الدين المناصرة، قصيدة الطالع من وادي التفاح الأشقر، ديوان جفرا، ص: 403، 404.

[التجّلّيات اللّغوية للرومانسية في الشّعر العربي والسُّوري]
شعر: "نديم محمد نموذجاً تطبيقياً"

وليد العرفي- سورية

لما كان منطلقنا الأساسي في هذه الدراسة هو النص على أنه يمثل الهدف الأول والأخير، فإننا سنبدأ من النص في إبراز تجليات الرومانسية في لغة شعر تلك المرحلة التي شكلت عبر مسيرته التاريخية جزءاً من كلٍّ يؤسس فيه السابق للاحق، تُشكّل التيارات الأدبية، وإنّ أي نشاط في هذا الإطار جزءٌ مرتبط بالنشاط الكلي بوصفه حلقة من حلقاته.

ومن هنا فليس من السهل وضع حدود فاصلة بين تيارات الإبداع الإنساني في أرقى صوره: (الأدب) بشقيّه: الشعر والنثر، نظراً لصعوبة تحديد انتهاء تيار وبدء آخر، أو نسبة أديب إلى تيار بعينه، لأسباب ثلاثة:

أولها: يتعلّق بالمصطلح نفسه: إن ضيق الحدود الفاصلة في النتاج الأدبي الذي تتلاشى فيه السمات المميزة بين التيارات تفقده الوضوح.

ثانيها: يتصل بالشاعر الذي قد ينتمي إلى مرحلة من مراحل عمره إلى تيار، ثمَّ يجافيه في مرحلة أخرى(1) مع بقاء تأثره بتلك المرحلة الماضية في نتاج مرحلته اللاحقة.

ثالثها: يرتبط بالنص الأدبي فقد يخلق النص ازدواجيّةً في تعامله مع اللغة والمرجعيّة ممَّا يولدّ إشكالية في تحديد التيار الأدبي الذي ينتمي إليه(2)

وهذا ما يفسر صعوبة تحديد نص ما، وتنسيبه إلى تيار محدد، لأنَّهُ إبداع والعملية الإبداعية لا تتقيد بقوانين محددة كونها تعني التجاوز والتخطي، فالشاعر لحظة إبداعه لنصه الأدبي، لا ينشغل في التيار الذي سيندرج تحته نصه، وإنما شغله في كونه يحقق الشروط الفنية التي يرتضيها لهذا النص، ولذلك فإننا نجد سمات أكثر من تيار واحد في النص نفسه تبعاً للحالة الانفعالية التي يعيشها الشاعر لحظة إبداعه وهي مشروطة بعوامل داخلية وخارجية لا تقيم حدوداً يلتزم بها الشاعر لانتماء النص. وشعر نديم محمد دليل واضح على هذا التوجه إذ نستطيع القول بأننا أمام نص رومانسي لا شاعر رومانسي وبتحديد أدق وأكثر صواباً يمكننا(3) عد الشاعر نفسه كلاسيكياً في مرحلة ورومانسياً في مرحلة أخرى كما يؤكد ذلك الشاعر نفسه:

(أنا رومانسي وتقليدي، وأنا جددت في كل شعري، في صوره وألفاظه وموسيقاه)(4) لأنَّ حكمنا سيؤسس بناءً على الأعم الأغلب وليس على الاستثناء وسنأخذ النشيد المرقم بـ (الأول) لندلل على سمات التيارين الاتباعي والرومانسي فيه من خلال اللغة الشعرية التي اعتمدها الشاعر في نصه انطلاقاً من تحديد الفوارق بين التيارين في النص نفسه يقول:

اتركوني أطفئ بنيرانها الخض
راء ناراً مشبوبة في عظامي
اتركوني لليل والخمر والشع
ـر لشهقٍ مرٍّ وموت زؤام
اتركوني أطعم شعوري من الحز
ن وحسبي فالحزن كل طعامي

أنا طيف الشقاء يرجمني الكو

ن بلحظ البغضاء والانتقام

أنا كالآثم يرقصون على لحـ

ـني ويصمون مهجتي بالسهام

أنا كالذرة الحقيرة لا أمـ

ـلك أمري في المهمه المترامي

أنا كالقاتل في شريعة موسى

وأنا كالجحود في الإسلام

أنا مشروع صورة خطها المبـ

ـدع بين الإقدام والإحجام

تبين هذه الأبيات انتماءها إلى تيارين أدبيين:

إذ يظهر التيار الاتباعي من خلال سمتين:

أولاهما: يتجلى في مخاطبة العقل: عبر توجيه فعل الأمر اتركوني

ثانيهما: من خلال اللغة التي اعتمد فيها مفردات جزلة ذات جرس موسيقي قوي مثل: مشبوبة، مهمه، شهق، يرجمني وبموازاته تبدو سمات التيار الإبداعي جلية من خلال الذاتية عبر ترداد الضمير المنفصل (أنا) الذي تكرر خمس مرات وبروز العنصر العاطفي في تعبيره عن هذه الذات.

كما تشير دلالات المفردات المأنوسة ذات الجرس الموسيقي الهادئ على سمة الرومانسية في هذا النص مثل: طيف، لحني، الذرة، الصورة، مبدع.

وتسهم التراكيب في تأكيد هذه الظاهرة حيث الطبيعة في التيار الرومانسي تشكل عنصراً جمالياً دلالياً في تشكيل النص الرومانسي: يقول نديم:

يا رفيف الشعاع في شفة النر

جس يا غفوة الندى في الكمام

فمفردات: الشعاع، النرجس، الندى، الكمام، كلها مفردات من حقل الطبيعة ممَّا يؤكد النزعة الرومانسية للنص والذي نجد فيه أيضاً:

ما لهذا الهوى يمزق أوصا

لي ويفري جوانحي كالحسام

ويمج اللهيب في كبدي الثكـ

ـلى ركاماً ينهد فوق ركام

إذ تبين مفردات مثل: أوصال، يفري، الحسام، الثكلى، ركام، بروز النزعة الاتباعية وبناءً على ذلك فإننا سنلتزم بتوصيف النص ونسبته من دون الانشغال بتوصيف الشاعر في علاقته الناجزة بالتيارات الأدبية.

وبناءً على ذلك فإننا نقول برومانسية النص الشعري لدى نديم محمد التي كانت ثورة على سالفتها الكلاسيكية التي اعتمدت التقليد والمحاكاة واقتفاء أثر السلفيين.

ويجعل د. مندور ملامح هذا التيار بقوله: (إنه مذهب عاطفي يتغنّى بآلام الإنسان وأحياناً مسراته وهو أدب شخصي يهتم بمشاعر الفرد الخاصة ويترنم بها وهو مذهب قليل الاحتفال بمجاراة العقل والخضوع لأحكامه ولهذا يكثر التغني بجمال الطبيعة التي يتعزّى بجمالها الناس عن آلام الحياة)(5)

ونتيجة ما سبق نقدم تعريفنا للرومانسية على أنها:

مذهب أدبي يُشكّل في خصائصه العامة قاسماً مشتركاً يلتقي عنده مجموعة من الكتاب يتسم أدبهم بالذاتية والعاطفية والتغني بآلام ومسرّات الإنسانية وتمجيد الطبيعة والجمع بين النقيضين ويحمل سماتٍ خاصة في التعبير اللغوي والبناء الإيقاعي من حيث الشكل والمضمون.

والنزعة الرومانسية قديمة متأصلة ضاربة الجذور في عمق التاريخ البشري.

يقول النويهي: (أمَّا النزعة الرومانتيكية فقديمة في تاريخ الأدب والفنون لأنها تكون من النفس البشرية جزءاً أصيلاً تصير النفس أكبر فقراً إذا حرمته حرماناً تاماً ثمَّ هي نزعة تغلب على كل فرد إنساني في مرحلة من مراحل تطوره، فلا بدّ لها في كلّ عصرٍ من أديب وفن يصورانها)(6)

ولقد أوجد الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي في الوطن العربي بداية القرن التاسع عشر تربة خصبة لاستقبال هذا التيار الغربي الوافد، فالوطن العربي الذي ضرب عليه الاحتلال العثماني طوقاً من الانغلاق طيلة أربعة قرون طبعت حياته بطابعها التركي بما فرضته الدولة العثمانية على العرب من قوانين تحتّم عليهم تعلّم لغتها التي جعلتها لغة رسمية للدولة وشرطاً للوظائف فيها:

(أدّت سيطرة الترك فيما بعد إلى أن تصبح اللغة التركية هي اللغة الرسمية للدولة، وكان ميل السلاطين إلى اللغة العربية ضعيفاً أضمحلّ شأن الشعر)(7).

ومن الطبيعي أن يضعف الشعر الذي يتخذ من اللغة أداة له نتيجة هذا الإهمال الذي وصل بالشعر إلى أدنى درجات الانحدار فأصابها العجز والشيخوخة كما يصفه الزيّات بقوله: (أضحى تمويه صنعة، ومعالجة روح، وخرف شيخوخة، إلاّ في القليل النادر)(8)

هذه المدرسة التي لاقت ترحيباً وانتشاراً واسعين بين أوساط الأدباء والشعراء السوريين، بل لا نكاد نعدو الحقيقة إذا قلنا بأنه ما من شاعر إلا ومرّ عبر مرحلة من مراحل تجربته الشعرية بالرومانسية، فحاجة الأدباء العرب إلى التجديد وتطوير المجتمع جعلتهم يجدون في التيّار الرومانسي مبتغاهم: (لأنهم وجدوا في الأدب الرومانسي وطبيعة المرحلة التي ازدهر فيها صورة، وإن اختلفت في بعض ملامحها ودرجتها لما يعانون من صراع بين القديم والجديد ومن إحساسٍ حادٍ بالذات ومن تطلّع إلى المشاركة في تطور المجتمع الجديد)(9).

ويجعل عبد الرازق الأصفر الأسباب التي أدت إلى ترحيب الأدباء العرب بتيار الرومانسية ولفتت انتباههم وجذبتهم إليها بأسباب ملخصها:

1. اطلاع العرب على الأدب الرومانسي بلغته الأصلية أو عن طريق الترجمة في أجمله.
2. الاستعداد النفسي والذوقي لدى العرب.
3. فعل تأثير المغلوب بالغالب نتيجة الاحتلال الأجنبي فالمغلوب يرى كل ما في الغالب صحيحاً يدفعه إلى تقليده في المأكل والملبس واللغة... كما يرى ذلك ابن خلدون(10).
4. المآسي التي أصابت العرب.
5. الهجرة العربية نحو بلاد الغرب.

وقد تجلّت مظاهر الرومانسية في الأدب المهجري الذي شكّل تياراً قام على التغني بالطبيعة والحنين إلى أرض الوطن والدعوة إلى المساواة والتمرد والثورة على التقاليد الفاسدة كما في نتاج جبران خليل جبران الذي يعدّ رائد الرومانسية العربية إذ تجلّت مظاهر الرومانسية في لغته التي تخلّت عن نزعتها الخطابية كما في الشعر التقليدي فغابت الألفاظ الجزلة والمفردات الوعرة لتحل محلّها لغة مأنوسة قريبة من النفس ذات جرس موسيقي محبب ففي قصيدة مواكب(11) للشاعر جبران خليل جبران ما يعطينا دلالةً واضحة على هذا التأثير بالغرب فجبران كان يتقن اللغة الإنكليزية والفرنسية وفي مواكبه نلاحظ أثر اللغة الأجنبية التي جعلت أسلوبه ينحرف أحياناً عن اللغة العربية الفصحى كاستخدامه لفظة (تحممت) يقول:

هل تحممت بعطرٍ وتنشفت بنور

يضاف إلى ذلك حضور مفردات الطبيعة البكر: الغاب، نسيم، النجوم، قمر، السواقي، الهضاب، البلبل، الأنهار، الغزلان، الزنبق، الندى، العشب.

إذ تدل هذه القصيدة على لغة الشاعر التي جددها من حيث تخير الألفاظ المأنوسة والموسيقا ذات النغمة الهادئة التي ابتعدت عن خطابية اللغة التقليدية وصخب قوافيها إذ تخيّر إيقاعاً خفيفاً نوّع في قوافيه ورويّه.

وجبران لم يكن وحيداً فهو واحدٌ من مجموعة ضمّت ميخائيل نعيمة ونسيب عريضة والقروي ومعلوف وقد تأسست ما يعرف بالمدارس الأدبية كتأسيس العقاد وشكري والمازني

مدرسة الديوان في مصر 1921 التي قامت على أساسين شعري ونقدي وإن لم يكن شعرهم متوازياً مع طروحاتها النقدية التي ثارت فيها على الأساليب القديمة(12).

كما كانت جماعة أبولو التي ضمّت أحمد زكي أبو شادي وإبراهيم ناجي طرحت هذه المدرسة رؤيتها في أهدافها التي أعلنت فحواها(13):

1. السمو بالشعر العربي وتوجيه الشعراء توجيهاً شريفاً.
2. مناصرة النهضات الفنية في عالم الشعر.
3. ترقية مستوى الشعراء أدبياً واجتماعياً ومادياً والدفاع عن كرامتهم.

وقد امتدت الرومانسية لتشمل الوطن العربي كله إذ ظهر الشابّي في تونس ومطران في لبنان وغيرهم كثير(14): ففي سورية: كعبد الباسط الصوفي وعبد السلام عيون السود ووصفي القرنفلي وبدر الدين الحامد ونزار قباني وعمر أبو ريشة وسنتوقف عند مظاهر الرومانسية وتجلياتها في اللّغة الشعرية التي بدأت تتأسس نقدياً من خلال الطروحات النقدية والتنظيرات الفكرية. فالرومانسية العربية كانت ثمرة تلاقح ثقافي وفكري بين العرب والغرب إلاّ أنها استطاعت أن تستقبل عنها مشكلة هويتها العربية فهي كما يصفها محمد بنيس (الرومانتيكية العربية تقتدي بالرومانتيكية الأوربية من حيث إبدال المعيار الشعري والوظيفة الشعرية في آن وهو إبدال منشبك بما أشاعته الثورة الفرنسية على المستويات السياسية والاجتماعية والفلسفية إلاّ أنه كان مشروطاً بطبيعة الإبدال في المعطى العربي وهو ما يمنحنا إمكانية بناء مصطلح الرومانتيكية العربية)(15).

فالتسمية إذاً غريبة إلاّ أنّه قد تمّ إدخالها إلى اللغة العربية كما يشير إلى ذلك عبد القادر الفاسي الفهري عن طريقين هما: التطويع أو التوالد من الداخل(16).

لقد ظهرت في الأدب العربي منذ مطلع القرن العشرين مؤثرات رومانتيكية متنوعة، تجلت في ظواهر أدبية حملت طوابع الأدباء الذين كتبوها مخلصين لأصالة علاقاتهم بتراثهم الأدبي من جهة، وبالآداب الأجنبية التي يطلعون عليها من جهة أخرى، ولعل الجوهر الشخصي الحامل لتلك العلاقات هو الذي دفع نتائجها إلى تلوين المؤثرات الرومانسية في الظواهر الأدبية لأنَّ فردية الكاتب المتفاعل مع منظومات الحياة الثقافية والاجتماعية ظلت قوية، بالإضافة إلى تنوع المكونات الرومانسية في مصادرها الغربية.

أ. الظواهر الأدبية العربية التي احتفلت بالمؤثرات الرومانسية:

1. في الجانب التنظيري: ظهرت كتابات نقدية تؤسس لفهم جديد لطبيعة الشعر ووظيفته كما ظهرت الجماعات(17) الأدبية التي بدأت تهاجم ممثلي الشعر الاتباعي الكلاسيكي الجديد بطروحاتها النقدية التي أرادت أن تؤسس لمذهب أدبي جديد(18) ممَّا أفسح المجال لظهور مصطلحات أدبية وثقافية أفرزها هذا الجانب التنظيري في مجال النقد ارتبط قسم منها بالتيار الرومانسي، من ذلك ما أسماه د. محمد مندور بالأدب الهامس(19).

2. في الجانب البنائي للقصيدة

حيث ظهرت تأثيرات الرومانسية في جانب تناول الشعراء للموضوعات التي بدأت تنطلق من الذات إلى الخارج لا العكس إذ (عين الباطن هي الحقيقة الرومانسية بها تذوب المسافات والأنماط الثقافية وبها يكون الجزئي رفيقاً للكلي... أشياء الوجود، صغيرها وكبيرها، تلتقي فيه بحرية، ولا رقيب عليها، في الثقافة أو المجتمع أو التاريخ... وقد أصبح احتراق الحدود بين الكائن والممكن، بين الذات وغير الذات، يتقرّر في فضاء الداخل)(20)

وبذلك نلاحظ أن موضوعات جديدة بدأت تظهر وخاصّةً ما يتعلق بها بالذات الإنسانية وعلاقتها بالوجود وما يمت إلى ذلك من الإحساس بالكون فكان الشعر الفلسفي والتأملي مظهراً من مظاهر هذا التأمل الداخلي في الوجود وحقيقته.

نشير في هذا المجال إلى القصيدة إيليا أبو ماضي (الطلاسم) التي تمثل قمّة الشعر التأملي الفلسفي الذي يستند إلى رؤية

للحياة وتصوّر حقيقة وجود الإنسان وعدميّة جدوى تساؤلاته التي ينهيها بـ لست أدري(21) وفي مقابل هذه الموضوعات الجديدة التي راح الشعراء الرومانسيون يتحدثون عنها أخذت موضوعات الشعر الكلاسيكي من مديح وهجاء تختفي من قاموس الأدب الرومانسي كلياً أو أخذت تغيّر لغتها وطريقة تناولها الذي يستند إلى رؤية جديدة للفن الشعري ومنها مغاير لطبيعة الوظيفة الشعرية.

فقد دأب الشعراء الكلاسيكيون على تقليد القدماء في موضوعاتهم بنظم معارضات لقصائدهم القديمة يلتزم فيها الشاعر القافية والبحر والموضوع(22) وإذا كانت الموضوعات قد تغيّرت بفعل التأثير الحضاري فإن هذا التغير قد طال المضمون.

حيث برزت النزعة الإنسانية التي نتلمسها نتيجة التأثيرات الرومانسية التي أصبحت سمة أدب وسمت أدب المهجر خصوصاً يقول الشاعر نسيب عريضة:

فادنُ مني مسلّماً نتعارف

قبل أن يعلن العيان زواله(23)

ففكرة الدعوة إلى التعارف واللقاء في إطار جامعها الإنساني ولّدتها هذه المشاعر التي تغذّت بها نفوس هؤلاء الشعراء الذين تأثروا بالرومانسية التي طبعت نتاج الأدب بهذه النزعة الإنسانية ومن هؤلاء ميخائيل نعيمة وجبران وعبد الباسط الصوفي.... وغيرهم.

وهذه المعطيات الجديدة مهدّت لدخول القاموس الشعري لدى شعراء الرومانسية العصر بتمثله مفردات الحياة التي تجسّدت لغوياً في مفاهيم: الشعب. الأمة.....

كما في قول وصفي القرنفلي:

إيه يا شعب ثر بهم لا تطأطئ

بلغ الصبر أفقه واستجارا(24)

وقد بدأ الاهتمام بجانب المضمون الذي كان أهم انعكاساته في اللغة التي أعلنت ثورتها على لغة الكلاسيكية في التعبير القائم على جزالة الألفاظ المنتقاة وأناقتها المتخيّرة عن وعي وقصد، لتفسح المجال أمام إمكانية خلق لغة جديدة تحمل سمات السهولة والبساطة والقرب من المتلقي دون أن تغفل الجانب الجمالي في صياغتها التعبيرية وبذلك نجد اللغة في الشعر الرومانسي مأنوسة معروفة لا كما هو الحال في مفردات اللغة الكلاسيكية التي كان يكتظ المعجم اللغوي القديم بها فألفاظ: مثل:

مهمه، علج، رداح، قلت في المعجم الجديد للشعر الرومانسية وبدأت ألفاظ أخرى تظهر في لغة الشعراء الرومانسيين إذ فرضت الحياة المعاصرة مفردات أفرزتها الحضارة والتطور فكان لابدَّ لهذا المتن اللغوي الجديد أن يواكب هذا التطور بإدخال مفردات جديدة لم يكن الشعر القديم قد عرفها ومن هذه المفردات ما نجده لدى الشاعر وصفي القرنفلي الذي يقول في قصيدة جعل عنوانها احتزال مؤكداً نزعته إلى الألفاظ الجديدة شعرياً وما توحي به من معنى لغوي وحضاري هو دليل على توجه الشاعر إلى التعبير عن العصر بلغة العصر ولا يقتصر في تأكيد نزعته تلك على توظيف مثل هذه الألفاظ في العنوان، بل يهتم بها في متن نصوصه أيضاً فيستخدم كلمة (بنطلون) وما يماثله في شعره بمثل قوله:

غمزت وزاف (البنطلو

ن) يلفها ساقاً وخصراً

وتأودت في الضفتيـ

ـن، تأود النغمات نضراً (25)

ويدخل في إطار التجديد اللغوي استعمال الشعراء مفردات وألفاظاً ممَّا أنتجته الحضارة الغربية من آلة الحرب: كالذرة التي يستخدمها الشاعر عبد الباسط الصوفي في قوله:

مدينتي لا تملك الذرة
مدينتي طيّبةٌ حرّة (26)

يظهر جلياً أن ثمَّة ألفاظاً تتنحى وأخرى تولد من جديد والحقيقة كما يقول أحدهم إن (التجربة الشعرية في أساسها تجربة لغة)(27) وتكمن موهبة الشاعر في مدى مقدرته على تطويع هذه اللغة التي تعدها نازك الملائكة(28): (كنز

الشاعر وثروته، وهي جنيته الملهمة، في يدها مصدر شاعريته ووحيه، وكلما ازدادت صلته بها وتحسّسه لها كشفت له عن أسرارها المذهلة لقد غيبت الرومانسية إذن بعض المفردات وأحضرت كلمات جديدة أدخلتها معجم الشعر الجديد فأصبحت مهمة الشاعر أن يوجد لغةً من اللغة في اللغة: (فاللغة الشعرية هي موت اللغة وانبعاثها من جديد على يد الشاعر الماهر، والشاعر مخترع للغة)(29).

فالمفردات في اللغة لا تأخذ قيمتها التعبيرية في شكل الخطاب الشعري وإنما تكمن قيمة المفردة في الصياغة أو كما يقول جون كوين(30):

(إن استخدام الكلمات بأوضاعها القاموسية لا ينتج الشعرية، بل ينتجها الخروج بالكلمات عن طبيعتها الراسخة إلى طبيعة جديدة)

وإذا كان المعجم اللغوي قد شهد تطوراً من حيث مفردات لغته في ظل الرومانسية فإنها في الوقت ذاته قد مهدّت لظهور أجناس أدبية جديدة كالقصة والرواية في أدبنا العربي وكان ذلك كله انعكاساً مباشراً لتأثيرات الرومانسية معجم لغتنا العربية المعاصرة التي اكتسبت على مستوى المفردات والتراكيب ما أغنى متنها وزاده ثروة على غناه وخصبه.

التجليات اللغوية للرومانسية في شعر نديم محمد

كان ظهور الرومانسية ردّة فعل أدبية على الاتباعية التي لم تعد معبّرةً عن العصر الذي أصبح الشعر الاتباعي يسير خلفه، وصار الفرق شاسعاً بين الموضوع المتناول واللغة التي تعبر عنه، ممَّا مهد للرومانسية الطريق لإعلان ثورتها التي لم تقتصر على الموضوعات، بل تجاوزتها إلى تغيّر في رؤية الشعراء للحياة وفهمهم لوظيفة الشعر واللغة الجديدة التي تولد من رحم الحياة وحضن الواقع لا من صفحات المعاجم والتراث ممَّا مهد إلى نشوء معجم لغوي جديد يعبر عن هذه الرؤية الجديدة للشعر واللغة التي يجب أن تستخدم فيه.

ولما كان منهجنا يقتضي منا الانطلاق من النص نفسه لإثبات المقولات التي يحتضنها، وهو ما أكدناه في مقدمة هذه الرسالة فإننا تأسيساً على ذلك سنبدأ من النص الذي سنختار أحد أناشيد آلام المرقم بـ السادس عشر على أنه النموذج الممثل للنص الكامل في المجلد الثاني الذي سنبحث من خلاله سمات المتن اللغوي العامة يقول الشاعر في هذا النشيد:

حلم نائم أضأت عليه الكوخ
في يوم هدأة.. وحرور
فتندت أجفانه بحباب الضوء
فانشال من قرار السرير
حلم في نفسي حبست نفسي
عليه.. فنام.. كالمخمور
حلم العيش مفرداً في أعالي
الريف إلا من قصبة وسمير
يملأ الفجر عب عيني فما تغسل
إلا في دفقة من نور
وأنقي في شرقة الصبح أصداء
فؤادي.. بنغمة العصفور
وأكش الندى المعابث في العشب
لأحمي منه ابتلال الحصير
وأبت الأشواك منها بسكيني
وأرمي بالشوك من فوق سور
وأزيح القشور.. أبعد، عند الظهر
مني.. ثقالة الزنبور
وأسوي من تحت ظهري.. وأرتد
إلى الخلف.. باتكاء.. قرير
فتندف الأوراق من فوق رأسي
وتنث الزهور حلو العبير
وقبيل النحل المدندن حولي
متعة السمع والحجى والشعور
وفراش.. سرب إلى جنب سرب
لائب في رواحه والبكور
وقريب مني خراف على التل
صغار بيض كدر نثير

وغدير غافٍ على قدم السفح
إلى الآن.. بانتظار الهجير
عيشة هذه المباهج.. أفلاذ
حسان.. من كونها المسحور
وكأني أعيشها.. فأراني
عارياً.. ناعماً ببرد الغدير
أو على المرج.. أو ضفاف السواقي
أو خلال الغاب المهيب الوقور
بيدي الناي.. أو بها محصد السنبل
أو سلة لجمع الزهور
ومعي في الغياض.. أعواد دبق
وفخاخ شتى.. لصيد الطيور
وورائي كلب أمين على شخصي
من الغدر.. في ضلال المسير
وحمار في العود، يحمل ما ثمرت
من حاجة وصيد كثير
وأراني.. مع الأصيل... على مفرق
درب ومشرف من صخور
وإلى جانبي مرف دجاجات
قريب منه مناط قفير
والعصافير.. لمها مغرب النور
لتشدو له بلحن أخير
وتعالى الصدى رهيباً من السفح
دحته الذرى.. صياح نسور
الصبايا من الحقول . أغانيهن
سكرى . يرجعن للتنور
والقطيع المفلوش.. تجمعه الأوبة
من جحفل عظيم.. كبير
وقطيع ثان من الصبية الأغرار
يأوي إلى المصيف الأثير
هي في العين لا تحول.. على التل
عجوز في الدوح.. ذات غرور

فرشت للصبا مراوحها الخضر
وللماء.. كل غصن نضير
أنشبت في الثرى شرايينها الحمر
ومدت للجو رأس ثبير
ويصوغ المسا: فوارة الأنغام
في الريف.. بالرضا والسرور
وتجن (الدبكات) يهمل فيها الدور
خمراً من الضياء العصير
ويزيد الحياة سحراً.. صفاء
الريف من كل شائب وكدير
كل شيء في الريف.. يحكي عن
الريف... وعن قلبه النظيف الطهور
عيشة.. هذه المفاتن.. ألواح
صغار من سفرها المسطور
وكأني أعيشها.. فعلى أطراف
ثوبي.. طعم الصباح المطير
قابع في مطل غار.. وقد جن
بعيني.. فضول طفل غرير
فعلى التل بقرة.. تلعب الريح
بأعقاب ذيلها المبتور
ودروب الغابات.. أترعها السيل
وغصت بالنوء.. والزمهرير
والقطيع النشيط... غلغل في الحرج
..وراعيه ممعن بالصفير
والنباح القوي.. من كلبه الحارس
..دفء في سمعه المقرور
وتشف الغيوم عن حمرة الشمس
وتعلو.. أغنية الشحرور
فأشد الخطى إلى عالم الكوخ
ودن في صدره مقبور
وعلى السجع.. والحكايات من
شيخ ضرير.. أغفو.. وطمر حقير

عيشه هذه المباهج.. حبات

لآل.. من كنزها المطمور

ليتني.. طرت في السماء مع الطير

ولم أختبئ.. وراء الخدور

من يراني أعيش حلمي.. وأنسى

تافه العيش في ظلال القصور

في جذوع الأدواح.. ليل التعابين

وفي العاليات صبح الصقور

يتجلى في هذا النشيد النموذج النزوع الرومانسي لدى الشاعر نديم محمد عبر أداته التعبيرية . اللغة . التي تظهر رومانسيتها من خلال أمور:

أولها: الذاتية: وهي إحدى أهم سمات الأدب الرومانسي وتتبدى هذه الذاتية في النشيد من خلال دلالات ألفاظ دالة على الذات ومرادفاتها التي تجلت:

1. عبر دلالة معنوية توحي بها مفردة نفسي:

حلم في طفولتي حبست نف

سي عليه فنام كالمخمور

فلفظة (نفسي) تحيل إلى دلالة روحانية لأنَّ الروح هي التي تحيا وتموت وهو ما يؤكد النص القرآني يقول تعالى (كل نفس ذائقة الموت) (31).

2. من خلال دلالة حسية التي تحيل إليها لفظة (شخصي):

وورائي كلب أمين على شخ

صي من الغدر في ضلال المسير

حيث تؤكد جميع الدراسات الاجتماعية والعلوم الفلسفية على أن الإنسان مجرد فرد لا يكتسب صفته الاجتماعية ما لم يشعر بتميزه من الآخرين.

3. بدلالات أعضاء مرتبطة بالذات مثل ألفاظ عيني، ظهري، يدي، رأسي، فؤادي:

يملأ الفجر عب عيني فما تغ

سل إلاّ في دفقة من نور

وأنقي في شرقة الصبح أصدا

ء فؤادي بنغمة العصفور

وأسوي من تحت ظهري وأرتد

د إلى الخلف باتكاء قرير

فتندف الأوراق من فوق رأسي

وتنث الزهور حلو العبير

4. دلالات ألفاظ مرتبطة بحاجات الذات مثل مفردات: دن، ثوبي:

فأشد الخطى إلى عالم الكو

خ ودن في صدره مقبور

وكأني أعيشها فعلى أط

راف ثوبي طعم الصباح المطير

5. دلالات ألفاظ مرتبطة بحالات ذات صلة بفعل الإنسان:

بيدي الناي أو بها محصد السن

بل أو سلة لجمع الزهور

ومعي في الغياض أعواد دبق

وفخاخ شتى لصيد الطيور

6. كما تسهم الظروف الدالة على الجهات في تأكيد هذا النزوع الرومانسي من خلال ترداد الظروف: ورائي، قريب، جانبي:

وإلى جانبي مرف دجاجا

ت قريب منه مناط فقير

حيث النزعة الرومانسية تؤكد على أن الذات هي محور الكون وأنها النقطة المركزية التي تدور في فكلها حركة الوجود كله.

كما تشكل الضمائر بعداً آخر من أبعاد هذه الذاتية عبر ترداد الضمائر في النص على اختلافها فقد تكررت ياء النسبة اثنتين وعشرين مرة وتاء الفاعل المتحركة ثلاث مرات بينما تكررت الهاء مرتين فقط.

كما يؤكد الضمير المقدر (أنا) ذاتية النص ونزوعه الرومانسي بوضوح:

وأكش الندى المعابث في العش

ب لأحمي منه ابتلال الحصير

وأبت الأشواك منها بسكي

ني وأرمي بالشوك من فوق سور

وأزيح القشور أبعد عند الظ

هر   مني   ثفالة   الزنبور

ثانيها: إذا كانت الرومانسية ثورة قامت كردة فعل على الاتباعية فإن اللغة تبرز أوضح تجليات هذه الثورة التي مهدت لظهور لغة جديدة تخلت عن لغة المعاجم لتخلق لغتها الخاصة بها التي تعبّر عن وجدان مبدعها ومشاعره لتحاكي وجدان ومشاعر الآخر فهي تعتمد الإحساس والقلب مقابل اعتماد العقل الذي تحتكم إليه الاتباعية.

ولذلك أصبحت لغة الشاعر تتصف بالذاتية التي تعبر عن شخصيته وهي سمة تتجلى في نص الشاعر نديم محمد الذي انطبعت لغته بطابع حديثه اليومي الشخصي كما يقول أحمد بسام ساعي: (فاللغة الشخصية للشاعر تطبع إلى حد كبير لغته الشعرية... وحين تقرأ لنديم محمد تجده يردد في ديوانه مثلما يردد في أحاديثه العادية تلك الكلمات المضعفة) (32).

إذ تكثر الألفاظ المضعّفة في النص مثل (تندّت، أنقي، أكش، أبتّ، أسوّي، اتّكاء، تدفّ، تنثّ، فخاخ، ثمّرت، مرفّ، مدّت، غلغل، ممعن، الزمهرير):

ودروب الغابات أترعها السيـ

ـل وغصت بالنوء والزمهرير

والقطيع النشيط غلغل في الحر

ج وراعيه ممعن بالصفير

2. استخدام صيغة التصغير في لغته ممَّا يمنحها بعداً يشف عن رومانسية النص الشعري بما تكسبه هذه الصيغة من دلالة على التحبب ورشاقة اللفظ وهي إحدى السمات اللغوية للرومانسية من هذه الألفاظ، ثميرة من ثمرة ص 349، النحيلات من نحلاته أنيف في تصغير أنف وبويقة تصغيراً لباقة، حويفة من حافة ص 349، وجنيح من جنح، وحويل من حول والدريب من الدرب وخصيلات من خصلات، الغصينات من الغصون، إذ شمل التصغير مختلف مفردات متنه اللغوي فمن الجماد وما يدل على الإنسان قوله:

وحويل الدريب أسواق نبت

كخصيلات غرة مرسلات   ص 217

ومما يدل على الطبيعة قوله في:

والغصينات حول بيتي أباريـ

ـق طيوب مسبحات نسيما   ص 220

ومن هذا التصغير الذي يجمع فيه بين الطبيعة والإنسان قوله:

يدها في يدي بويقة ريحا

ن بلون الضياء من غير نكر ص 250

وأنيف كبرعم الورد الغـ

ـض وخد كالخمر في كأس در ص 251

ومن تصغير الحيوان نجد:

أو رواحاً في كل درب وحقلاً

ومقيلاً على حويفة نهر   ص 247

أو جنيح العصفور ندته ريا

ـها فأنفاسها مراوح عطر   ص 248

3. محاولة تقريبه اللغة من لغة الحديث اليومي العادي دون أن تتخلى عن الفصاحة وذلك بالانتقال من مستوى الخطاب إلى مستوى الكلام الذي يحقق للغة القرب من لغة الحديث العامي وإن بقيت محافظة على أصالتها وفصاحتها ومن ذلك:

أولاً: استخدام مفردات أو تراكيب قريبة من لغة العوام أو ما يسمى باللغة الثالثة حسب رأي توفيق الحكيم ومن هذه المفردات مثلاً: زيقي وهي كلمة تعني حسب المعجم الوسيط: ما يكف به جيب القميص وهي مستخدمة في العامية بالدلالة نفسها(33) أو فتي ولا على التعيين.

يقول:

لم أنس مدرجها على

صدري ومأخذها بزيقي ص 344

وقرأت شيئاً لا على التـ

ـعيين في نهم عجاب   ص 468

ومن ذلك مفردة المفروط من الفعل فرط في قوله:

هذا الندى المفروط بيـ

ـن الورد من عقد المساء

هذا الندى المفروط لهـ

ـيه بكفك والرداء ص 372

ومن التراكيب استخدام التركيب الإضافي (نوم العمى) في قوله:

نوم العمى والموت لد

غافين في عرس الجمال ص 378

ومن الأساليب اللغوية استخدامه صيغ مفردات الاستعمال الدارج في الحديث اليومي كما في قوله:

يا بنت ما شأني وشأ

نك بالعماية والضلال؟

يا بنت ما همي وهمـ

ـك بالحرام وبالحلال؟

وبسبب هذا الاستخدام فإنه يقع في هنات لغوية مثل تكرار حرف الجر في حالة العطف كما مر أو تعدية الفعل همّ بالباء في قوله:

أصغيرتي ما همنا

بالغاربين على الشروق.؟

ومن ذلك أيضاً:

ما همنا بالناس تق

ـضمهم شياطين الفسوق؟ ص 437

ومن مظاهر هذا الاستخدام اللغوي تعديه الفعل هفا باللام بدلاً من (إلى) كما في قوله:

فإذا هفت شمس لمغـ

ـربها وعصفور لوكر ص 352

ومنه أيضاً تعديد الفعل طار بـ (في) بدلاً من الباء في قوله:

طرت فيكن للثريا وأنزلـ

ـت جناحي إيوانها المسحورا ص 192

ثالثها: اللغة الهامسة: إن تعبير الرومانسية عن المشاعر، وارتباطها بالذاتية جعل لغتها ذات طبيعة هامسة.

فقد تخلت القصيدة عن النبرة الخطابية التي اتسمت بها القصيدة الاتباعية وحلّ الهمس مكانها ليصبح سمة من سمات النص الرومانسي، والنشيد الذي أمامنا يظهر هذه النبرة الهامسة الخافتة، وبمقارنة بين لغة هذا النشيد والنشيد الأول مثلاً تتوضح الفروق بين لغة الرومانسية ذات النبرة الهامسة التي تظهر في قوله:

حلم نائم أضأت عليه الـ

ـكوخ في يوم هدأة وحرور

فتندت أجفانه بحباب الـ

ـضوء فانشال من قرار السرير

حيث تتجلى النبرة الهامسة عبر دلالة الثبات والسكون التي تشير إليها غلبة الأسماء على الأفعال في جمل اعتمدت الإخبار وزمن الفعل الماضي (أضأت، تندت، انشال) وهو ما يستلزم انخفاض الصوت، واتصافه بالهمسية التي تتقابل مع النبرة الخطابية في المذهب الاتباعي، وهي تتجلى في نص نديم محمد من خلال النشيد الأول إذ تظهر هذه النبرة عبر استخدام أسلوب الاستفهام يقول:

أي ذنب مهمهم الشدق في صد

ري وسهم ممزّق ضرام؟

كما تؤكد الأفعال في زمن المضارع النبرة الخطابية:

هدرة في جراح نفسي وجوعٌ

ينهش بالنيوب الدوامي

وتفح الأوجاع ملء ضلوعي

كالثعابين في الرمال الظوامي

فدعوني أعصر من الخمر في جر

حي فينشى بالخمر جرح غرامي

فالأفعال: (ينهش، تفح، عصر، ينشى) تشير إلى استمرارية هذه الأفعال وعدم تجاوزها زمانياً أثناء الخطاب ممَّا يزيد في ارتفاع نبرة الخطابية بهدف تأكيد تحقيقها.

رابعها: تشكل التراكيب اللغوية في هذا النص دلالة هامة في تأكيد النزوع الرومانسي فقد برزت التراكيب الوصفية في

النشيد على حساب التراكيب الأخرى إذ بلغ عدد التراكيب الوصفية ثلاثةً وأربعين تركيباً مقابل ثمانية عشر تركيباً عطفياً بينما انعدمت أساليب الاستفهام والنداء.

وهي سمة تتصف بها البنية اللغوية للقصيدة الرومانسي التي ترتبط غالباً بالوصف الغرض الأكثر بروزاً في النص الرومانسي.

خامساً: التقابل: تبني القصيدة الرومانسية لغتها على ثنائية التضاد بين المفردات إذ يشحن اجتماعها بنية النص بطاقة إيحائية تكسبه القدرة على الإدهاش وتخلق جماليته الخاصة وفي هذا النشيد تجتمع تقابلات ثنائية قامت على التضاد مثل:

(رواحه البكور، أمين، الغدر، فوق، تحت، شرقة الصبح، مغرب النور، الصدى، صياح الكوخ، القصور، المفلوش، يجمعه) في قوله:

وفراش سرب إلى جانب سرب
لائب في رواحه والبكور
أنشبت في الثرى شرايينها الحمـ
ـر ومدت للجو رأس ثبير
في جذوع الأدواح ليل الثعابيـ
ـن وفي العاليات صبح الصقور

سادساً: النزوع إلى الانعتاق من مادية الجسد والواقع إلى مثالية الروح والمطلق: وهي صفة تكشف عن ضيق الذات الرومانسية بالواقع الذي تجاهر بالتمرد والاحتجاج عليه حيناً، أو بالرفض والثورة حيناً آخر في محاولة للخلاص منه بالبحث عن أفق أبعد من حدود الجسد الذي تجد فيه الرومانسية سجناً تحاول الفرار منه ولو بالأمنيات:

ليتني طرت في السماء مع الطيـ
ـر ولم أختبئ وراء الخدور
من يراني أعيش حلمي وأنسى
تافه العيش في ظلال القصور

إن دلالات ألفاظ: طرت، السماء، لم أختبئ، أعيش حلمي، تحيل إلى نزعة الرومانسية في هذا النشيد الذي يكشف عن رغبة الشاعر الانعتاق التي يتمنّى الشاعر حصولها، لأنَّ التحرر الجسمي كما يقول محمد عباس: (مثار سرور لدى هذه النفوس المضطربة إذ ترى فيه رمزاً للخروج من حدود الذات والامتزاج بالعالم لينتقل المرء من حدود جسمه إلى أن يصير جزءاً من شيء أعظم) (34).

سابعاً: الهروب إلى الطبيعة: إن مثالية الرومانسية جعلت من الطبيعة ملجأ للشاعر نديم محمد ومسكناً لمنحه الطمأنينة والأمن ويتجلّى في هذا النشيد أثر هذا الهروب واضحاً إذ تحضر الطبيعة التي تشكل لوحة تصف الريف وتعبّر عن تفاصيل حياته اليومية إذ تكررت مفردة الريف في هذا النشيد (/5/ خمس مرات).

وإذا كان الريف يمثل للشاعر مسقط رأسه ومربع صباه وشيخوخته فإنه يتجاوز هذه المعاني إلى دلالات مثالية حيث الريف يعني له الطهر والجمال المطلق والوداعة:

ويزيد الحياة سحراً صفاء الـ
ـريف من كل شائب وكدير
كل شيء في الريف يحكي عن الريـ
ـف وعن قلبه النظيف الطهور

والنشيد يكتظ بمفردات الحياة الريفية بما تشتمل عليه من نبات وحيوان وجماد وإنسان:

الصبايا من الحقول أغانيـ
ـهن سكرى يرجعن للتنور
والقطيع المفلوش تجمعه الأو
بة في جحفل عظيم كبير

فألفاظ: الحقول، التنور، القطيع، تشير إلى الطبيعة وما فيها من كائنات حية وجمادات تشكلت في هذا النشيد لتعكس نبض الواقع اليومي للريف بكل جزئياته وتفاصيله الدقيقة.

ثامناً: كثرة المشتقات: وهي سمة يتميز بها نص الشاعر نديم محمد عموماً وهذا النشيد خصوصاً: إذ بلغ عدد المشتقات (/75/ خمسة وسبعين مشتقاً) من مجموع مفردات النص البالغ عددها (/346/ ثلاثمائة وست وأربعين كلمة) يؤكد

هذا الرقم للمشتقات على محاولة الشاعر خلق لغة جديدة تحيل إلى مرجعية الريف إذ ينتمي معظم الألفاظ الواردة في هذا النص إلى الحقل الدلالي الخاص بـ الطبيعة الذي ترتبط مفرداته بمرجعية المكان الذي عايشه الشاعر وانعكس فيه نفسياً ولغوياً من خلال تصويره تفاصيل حياته اليومية وعرض فيه الواقع المعيشي في هذا الحياة باستخدام لغة مأنوسة ذات جرس موسيقي محبب يشفّ عن براعة التصوير وجمالية خاصة في التعبير قريبة من النفس والقلب تحاكي المشاعر والوجدان فقد اكتنز النص بالمشتقات يقول:

عيشة هذه المباهج أفلا
ذ حسان من كونها المسحور
وكأني أعيشها فأراني
عارياً ناعماً ببرد الغدير
أو على المرج أو ضفاف السواقي
أو خلال الغاب المهيب الوقور

تبرز هذه المشتقات نزعة الرومانسية لدى الشاعر نديم محمد الذي يحاول خلق لغته الجديدة التي يبدعها من خلال لجوئه إلى الاشتقاقات التي يعمل على توظيفها في تشكيل بنيته اللغوية للنص إن السمات المستخلصة من خلال النص النموذج . تؤكد رومانسية النص الشعري لدى نديم محمد وإذا كنا قد قدمنا هذا النشيد على أنه مثال فإن السمات العامة للمتن اللغوي تتكشف عن نزعة الرومانسية وتجلياتها في النص الكلي.

LLL

الهوامش والمراجع

(1) هذا ما يفسر تغير لغة الشاعر: محمود درويش مثلاً في مرحلتي: الشعر الذي قاله داخل الأرض المحتلة وخارجها إذ كانت تميل لغته للبساطة والمباشرة كما في مجموعاته المكتوبة بين عامي 1960 - 1970، التي اشتملت على دواوينه: عصافير بلا أجنحة أوراق الزيتون، عاشق من فلسطين، آخر الليل، العصافير تموت في الجليل، حبيبتي تنهض من نومها، وهي مرحلته الغنائية بينما في مرحلة شعر المنفى: بدأ الشاعر يهتم بشكل آخر للقصيدة. استوعب فيها الأسطورة والدين والتاريخ في إطار إنساني تغلب عليه الشمولية وعمق الرؤية فكانت قصائده المطوّلة كمأساة النرجس ملهاة الفضة مثلاً، بنية القصيدة في شعر محمود درويش ناصر علي، عمان، 2002.

(2) نمثل لذلك بقصيدة حالة حصار: للشاعر محمود درويش وهي مجموعة شعرية صادرة عن دار الريّس عام 2002، والمقطع في ص 41- 42، ط1، امتحانات الفصل الثاني عام 2002، إذا انقسمت الآراء حول نسبتها فمنهم من ردّها إلى الواقعيّة الجديدة ومنهم من عدّها من الرمزيّة ولا يقتصر هذا الاختلاف على الطلبة بل يتجاوزها إلى الباحثين وهذا ما حدا بجلال فاروق الشريف مثلاً إلى نفي الرومانتيكية عن الشاعر: عمر أبو ريشة الذي عدّه من شعراء الكلاسيكية مناقضاً رأي محمود منقذ الهاشمي الذي جعله من فرسان الرومانتيكية للمزيد من الاطلاع حول هذه الآراء يراجع كتاب الرومنطيقة في الشعر السوري المعاصر. دمشق، 1980 لجلال فاروق الشريف.

وينظر مجلة الموقف الأدبي، دمشق، 1982، ص 95، عمر أبو ريشة فارس الشعر الرومانتي: لمحمود منقذ الهاشمي.

(3) النشيد الأول، مج2

(4) جريدة الثورة، عدد 8618، دمشق (ت: 1991/8/17) حوار حسين عبد الكريم.

(5) د. محمد مندور، الأدب والنقد، دار نهضة مصر، القاهرة، 1973، ص 127

(6) قضية الشعر الجديد، د. محمد النويهي، دار الفكر، بيروت، ط2، 1971، ص 410

(7) الزيّات، تاريخ اللغة العربية، دار صادر، بيروت، 1966.

(8) نفسه.

(9) عبد الرزاق الأصفر، الرومانسية الأوروبية وتأثيرها، الأسبوع الأدبي، اتحاد الكتاب، دمشق، عدد 644، (ت 1999/6/19)، ص 14

(10) المقدمة، ابن خلدون، دار إحياء التراث العربي، بيروت، بلا، ص 379- 380

(11) مواكب قصيدة للشاعر: جبرن خليل جبران مكونة من مقاطع كوّنت ديواناً صغيراً تنوعت قوافيها بين البحر البسيط ومجزوء الرمل، أعمال جبران خليل جبران العربية، دار صادر، بيروت وقد صدرت أول مرة عام 1919م.

(12) يمثل ذلك هجوم العقاد على رمز الكلاسيكية الشاعر أحمد شوقي: أعلم أيها الشاعر العظيم أن الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصي أشكالها وألوانها وأن ليست ميزة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما ميزته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به.

الديوان المازني والعقاد وشكري، مطابع دار الشعب، القاهرة، بلا، ط3، ص 20- 21

(13) انظر مجلة أبولو، العدد الأول، المجلد الأول سبتمبر القاهرة، 1932، م ص 46

(14) للمزيد من الإطلاع على أسماء الشعراء يراجع كتاب: المدارس الأدبية، نسيب نشاوي، دمشق، 1980، ص 318.

إذ يضيف: الياس أبو شبكة، صلاح لبكي، طاهر زمخشري....الخ

(15) الرومانتيكية العربية، محمد بنيس، در توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990- ص 28

(16) انظر: اللسانيات واللغة العربية، عبد القادر الفاسي الفهري، الجزء الثاني، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1985م، ص 230

يورد محمد بنيس في كتبه الرومانتيكية العربية أمثلة على الكتب المتعلقة بنماذج التطويع: عيسى يوسف بلاطة الرومنطقية ومعالمها في الشعر العربي الحديث، دار الثقافة، بيروت، 1960، ومن نماذج التوالد من الداخل: الاتجاه الوجداني في الشعر المعاصر، عبد القادر القط، دار النهضة، بيروت ط2، 1981.

(17) جماعة أبولو في مصر، جماعة الديوان، وجماعة الرابطة القلمية في المهجر وعصبة العشرة في لبنان.

(18) نذكر بهجوم العقاد على شوقي مثلاً.

(19) مصطلح: الأدب الهامس: مصطلح أطلقه د. محمد

مندور في وصفه لغة أدب المهجر.

(20) الرومانتيكية العربية، محمد بنيس، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1990، ص 23

(21) إيليا أبو ماضي، الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت (قصيدة الطلاسم).

(22) من تلك المعارضات سينية أحمد شوقي في معارضة البحتري.

(23) ديوان نسيب عريضة، الأرواح الحائرة، مطبعة جريدة نيويورك

(24) وصفي القرنفلي، ديوان وراء السراب، وزارة الثقافة، دمشق، 1999، ص 109

(25) وصفي القرنفلي، قصيدة اختزال: من ديوانه: (ما وراء السراب)، ص 25

(26) عبد الباسط الصوفي، أبيات ريفية، وزارة الثقافة، دمشق، 1960

(27) بنية القصيدة في شعر محمود درويش، د. ناصر علي، عمان، 2002، ص 95

(28) نازك الملائكة، الشاعر واللغة، مجلة الآداب، عدد1، ت1، 1971، ص 11

(29) لغة الشعر الحديث، السعيد الورقي، دار النهضة، بيروت، 1973، ص 415

(30) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تر: أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، ص 129

(31) آل عمران: الآية 185

(32) حركة الشعر الحديث في سورية من خلال أعلامه، أحمد بسام ساعي، دار المأمون للتراث، دمشق، ط1، 1978، ص 219 - 220

(33) المعجم الوسيط 1 - 2، مجمع اللغة العربية، مصر، القاهرة، ط2، 1972، باب الزاي، ص 434

(34) المذهب الإبداعي في الأدب، محمد كامل عباس، الثقافة الأسبوعية، دمشق، في 22 تموز 2000، ص 9

البدائل اللسانية وتحليل الخطاب
ـ دراسة في تشابك علاقات التجاور والاختيار في التراث النقدي العربي ـ

سليمان بن علي- الجزائر

ملخص: تنطلق هذه الدراسة من أرضية الاختيار إلى فضاء التفنن والإبداع، وتلتمس البدائل اللسانية مرقاة للوصول إلى استكناه حقيقة هذا الإبداع الواعي، الذي ترسخه مقدرة الأديب على مسايرة الآفاق التي يفتحها النص بسياقاته المختلفة أمامه، ومدى توفيقه في اختيار الوجوه المناسبة لتأدية الصور الفنية بدقة وبما يتناسب مع سياقات نصه. وكذا الوقوف على مدى مقدرة الناقد المحلل ـ من خلال مراعاة تلك البدائل ـ على الوصول إلى مرامي النص، والنظر في فنيته وتفوقه على غيره من النصوص، ليصل الأمر إلى الإعجاز.

مما لاشك فيه أن تراثنا العربي والإسلامي قَدْ عرف الكثير من الآليات في تحليل النصوص ودراسة بنيتها التركيبية والدلالية على حد سواء، وذلك قصد فهمها، أو قصد الوقوف على فنيتها ومزية بعضها على بعض. وقد يكون من أظهر تلك الآليات، وأهمها في دراسة القدماء، نظرتهم الفاحصة والدقيقة إلى علاقات التجاور والاختيار، أو التخير كما قَدْ يسميه بعضهم، واستفادتهم مما كونوه من خبرة لسانية يستطيعون من خلالها التفريق بين نظم وآخر، أو كلمة وأخرى مرادفة لها في سياق بعينه، بحسب علاقات تحكمها؛ فتقضي هذه أو تلك، كما فرّقوا بين صيغة وأخرى قريبة منها في المعنى، لأن سياقات الكلام وأغراضه لا تسوي بينهما.

وكان قَدْ دعا كثير من الدارسين المحدثين . منهم الدكتور عبد العزيز حمودة في كتابه القيّم (المرايا المقعرة . نحو نظرية نقدية عربية) . إلى تأسيس نظرية نقدية عربية، تراعي فيها خصوصية التحليل والمصطلح وأصالتهما، ومما أشار إليه هذا الباحث على وجه الخصوص انبهار الحداثيين العرب بالمصطلحين الأفقي والرأسي، أو التعاقبي والاستبدالي، أثناء مناقشتهم لشبكة العلاقات التي تربط بين نظام العلامات المكونة للنص(1). وقد حاول في هذا الصدد أن يرصد بعض النصوص الدقيقة التي تشير صراحة إلى المفهومين في تراثنا النقدي، غير أن عمله في هذا الجانب . على الرغم من دقة النصوص التي أوردها . لم يعْدُ أن يكون كلاماً نظرياً يحتاج إلى مزيد بسط وتمثيل، إذ لم يورد إلاَّ نموذجاً تطبيقياً واحداً، سنذكره في حينه، دونما ذكر لمصدر هذا المثال وتحليله في ضوء علاقات التجاور والتخير.. أهو تراثنا النقدي أم نظرته الخاصة؟! وقد كان هذا من أهم الأسباب التي دعتني إلى طرق هذا الموضوع وبيان بعض ما ورد عند القدماء . على الصعيد التطبيقي خصوصاً . من فهم واع للآليتين.

البدائل اللسانية ومفهوم التجاور والاختيار:

ليس الإبداع . كما قَدْ يتوهمه بعض الدارسين، مجرد رصف كلامي لا تحكمه قواعد أو نواميس، ولا لعبة لسانية يكيفها الأديب ويعبث بها كيفما شاء ومتى شاء، ولكنه عمل واع

يرتكز فيه صاحبه على مخزونه الثقافي واللساني..، سواء كان هذا المخزون مستمداً من الشعور أو اللاشعور، والقول باللاشعور هنا لا ينافي الوعي في الإبداع، لأن هذا المخزون وإن كان . في جانب منه . لا شعورياً، كأن يكون مستعداً مما ترسخ عند المبدع من الموروث الثقافي شعراً أو نثراً، فإنه في لحظة الإبداع يكون توظيف المبدع له توظيفاً واعياً، تتحكم فيه العلاقات اللسانية، وغيرها من العلاقات القائمة في النص، أو القائمة بين النص والخارج.

ولعل من أهم المفاهيم المتعلقة بالعلاقات اللسانية القائمة في النص مفهوم الاختيار، هذا المفهوم الذي عُرف منذ القديم في الدراسات النقدية العربية والإسلامية، والذي تتجلى فيه مزية مبدع على آخر. ويتجسد هذا المفهوم . كما سنراه في نصوص بعض القدماء . بأن يضع الأديب أمام فكرته التي يريد التعبير عنها بدقة مجموعة من البدائل والهيئات من مفردات وصيغ وتراكيب؛ فيختار منها الأصلح لمقصده والأنجع لتفوقه في ذاك المعنى وتبرُّزه فيه، لأن هذا الاختيار . وهو اختيار واع كما ذكرنا . هو الذي يُبرز فضل الأديب أو الشاعر على صاحبه.

ويتمظهر هذا الاختيار . كما نستشفه من الدراسات النقدية عموماً . لسانياً على المحورين: الركني والاستبدالي (كمفهومين إجرائيين يتجاوزهما مفهوم الاختيار تجاوزاً كبيراً)، إذ نجد من العلاقات ما هو أفقي، وما هو عمودي، وكلتاهما تتحكم في اختيارات المبدع ومدى توفيقه في ذلك، فقد تستدعي كلمة في سياق النص كلمة أخرى، ولكن الأديب لا يوفق في اختيارها من بين ما يتوارد عليه من كلمات تصلح لأن تقع في ذلك الموقع في سياقات غير سياقه الذي يمارس فيه إبداعه ذاك، ومن ثم يكون قَدْ جانب الاختيار الصحيح على المستويين المذكورين، الركني والاستبدالي، فالشاعر لو اختار كلمة (أباح)، أو (شرّع)، أو (سمح بـ)، عوض (أحل) في قوله:

ريم على القاع بين البان والعلم
أحل سفك دمي في الأشهر الحرم

لكان غير موفق على المستويين الأفقي والعمودي، ويظهر ذلك أفقياً في أن السياق يستدعي الثانية (أحل)، وذلك لقوله (الحرم)، فالتوافق بين (أحل) و(الحرم) أدق وأصوب وأكثر تشاكلاً منه بين (أباح)، وغيرها من البدائل الأخرى، وبين (الحرم)، وهذا من العلاقات الأفقية بين المفردات المكونة لإبداع الشاعر، والتي لا يمكن تجاهلها. أما عمودياً فإنه رغم التقارب الدلالي بين (أباح) و(أحل)، فإن الثانية تحمل شحنة إبلاغية في سياقها هذا لا تحملها الأولى، خصوصاً حينما نربطها بـ (الحرم) كما رأينا(2)؛ ومن هنا نجد أن المستويين متداخلان، يؤثر أحدهما في الآخر، ومن الصعب في أحيان كثيرة . إن لم نقل في جميع الأحيان . الفصل بينهما.

إن هذا الأساس . الذي هو الاختيار . كان من أهم المرتكزات اللسانية في النقد العربي، ولكننا اليوم نلحظ أنه غائب لطبيعة الإبداع الأجوف الذي اكتسح الساحة الثقافية عموماً والأدبية على وجه الخصوص، فقديماً عاب النقاد على أبي تمام ربطه . على محور العلاقات الأفقية . بين كون النوى صبراً وكون أبي الحسن كريماً لأنه كما يزعمون لا علاقة لذكر أحدهما بذكر الآخر، وهو ما عبّروا عنه بالمشاكلة، وذلك بأن يستدعي الحديث عن الأول الحديث عن الثاني، فأنت تقول: محمد كاتب، وعلي شاعر، لوجود المشاكلة أو المناسبة بين الكتاب والشعر، ولكنك لا تقول: محمد كاتب، وعلي طويل، لأنه لا مشاكلة أو مناسبة بين الأمرين، فالحديث عن الكتابة لا يستدعي الحديث عن الطول، وكل محاولة للمشاكلة بينهما تعتبر هدراً للإبداع الفني الواعي، وهدراً للعلاقات القائمة في النص(3).

ولعل في ربطنا السابق بين المحورين الأفقي والرأسي وتأثير أحدهما في الآخر ما يشير بدقة إلى ما سمّاه القدماء التجاور والتخير(1)، فالشاعر لا يختار قافيته من البدائل المتعددة التي

تتوارد عليه إلا إذا راعى علاقتها ـ أفقياً ـ بما قبلها، ونجد ممن أشار إلى هذه الفكرة صراحة من القدماء البغدادي في خزانته، وهو من هو في مجال الأدب ممارسة ونقداً، فقد عرّف التخير بقوله: "التخيير هو أن يأتي الشاعر ببيت يسوغ فيه أن يُقَفّي بقواف شتى، فيتخير منها قافية يرجحها على سائرها، يستدل بتخييرها على حسن اختياره" (4)، ومعنى هذا الكلام أن الشاعر يكون أمام عدة احتمالات (أو بدائل) على مستوى القافية، وهذه الاحتمالات تكون على المحور الاستبدالي، فيختار منها ما يراه أكثر تعبيراً عن غرضه وأحسن تلاؤماً مع ما سبقها من كلام على المحور الأفقي، وقد أشار المرزوقي إلى ذلك أيضاً حينما تحدث عن القافية فقال: "وأما القافية فيجب أن تكون كالموعود به المنتظر، يتشوفها المعنى بحقه واللفظ بقسطه، وإلا كانت قلقة في مقرها، مجتلَبةً لمستغنٍ عنها" (5)؛ وعلى الناقد البصير، والحالة هذه، أن يراعي ـ عند الحكم على شاعريته ـ مثل هذا الاختيار الذي يدل على مزية هذا الشاعر وحسن اختياره، أو فساد ذوقه وسوء اختياره.

ولكي تتضح فكرة البغدادي أكثر لا بأس أن نورد بعض الأمثلة التي ضربها للتخير من الشعر ومن القرآن الكريم، وأول هذه الأمثلة ما جاء من تخيير

أما في الشعر فنجد في قول الشاعر:

إن الغريب الطويل الذيل ممتهن

فكيف حال غريب ما له قوت

خير دليل على ما ذكرناه سابقاً من حرص الأديب أو الشاعر على اختيار قافيته من بين عدد من البدائل التي تتوارد عليه أثناء إبداعه، إذ ـ كما يذكر البغدادي حول هذا البيت ـ يسوغ له على مستوى العلاقات الاستبدالية أن يقال: (ما له مال)، (ما له سبب)، (ما له أحد)، (ما له قوت)، ويمكن تمثيلها تحليلياً كما يلي:

إن الغريب الطويل الذيل ممتهن

فكيف حال غريب ما له قوت

مال

سبب

أحد

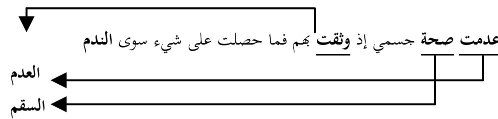
فإذا تأملت: ما له قوت ـ كما يذكر البغدادي دائماً ـ وجدتها أبلغ من الجميع، وأدل على القافية، وأمس بذكر الحاجة، وأبين للضرورة، وأشجى للقلوب، وأدعى للاستعطاف، فلذلك رجحت على ما ذكرناه من القوافي(6).

وأبين من ذلك وأوضح قوله عن بيت صفي الدين الحلي:

عدمت صحة جسمي إذ وثقت بهم

فما حصلت على شيء سوى الندم

"فلذكر (عدمت) في صدر البيت يليق أن تكون القافية (العدم)، ولذكر (الصحة) يليق أن تكون القافية (السقم)، ولذكر (الوثوق) يليق أن تكون القافية (الندم)، والبيت في غاية الرقة والانسجام" (7). وأعتقد أن مرد الرقة والانسجام يعود إلى أنه قَدْ جعل المناسبة قائمة بين القافية التي اختارها (الندم) والوثوق، لأنه آخر ما تحدث عنه، فيكون بذلك أكثر أثراً في النفس من سابقيه لقرب الحديث عنه، هذا من جهة، ومن جهة أخرى فإن الوثوق هو المسبب للندم، وذكر السبب عنده مقدم على المسبَّب؛ لأنه لولا الوثوق بهم لما ندم. ويمكننا أن نبين هذه البدائل التي ذكرها البغدادي ومناسبة كلٍّ منها لما قبلها تحليلياً في الشكل التالي:

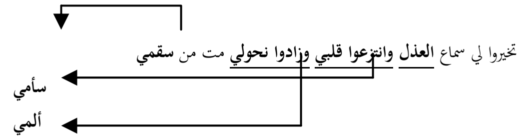


وهكذا يتضح أن لا اختيار على المستوى الرأسي إلا بعد مراعاة المناسبة على المستوى الأفقي (التجاور). ومن الأمثلة التي توضح مراعاة القدماء لتشابك الاختيار والتجاور، أو تأثير كلٍّ من المحورين: الركني والاستبدالي، في بعضهما، ما تناوله البغدادي في نفس السياق من بيان دقة اختيار الشاعر لقافيته بما يتناسب مع ما قبلها، وهو قوله:

تخيروا لي سماع العذل وانتزعوا

قلبي وزادوا نحولي مت من سقمي

فسماع العذل يليق به (السأم)، وانتزاع القلب يليق به (الألم)، وزيادة النحول يليق بها (السقم)، وتقديم (السقم) هنا لقربه من النحول (8)، فكل قافية مما ذكره ومما لم يذكره كان يمكن أن تقع هنا، ولكن الشاعر ـ كما يتحدث عن نفسه ـ اختار (السقم) لقرب حديثه عما يناسبه، وهو زيادة النحول. ويمكن التمثيل لهذه البدائل ومناسبتها لما قبلها في الشكل التالي:



ومن هنا يظهر أن اختيار الشاعر للقافية اختيار واع، لا مجرد رصف للألفاظ كيف جاء واتفق! والشعراء كانوا يدركون جيداً هذا الجانب، لذلك نجد ديك الجن يورد لنا عدة قواف بعد أن يختار أدقها لغرضه وأكثرها مناسبة لكلامه، وذلك في قوله المشهور:

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي عند المنام
عند الرقاد عند الهجوع عند الهجود عند الوسن
فعسى أنام فتنطفي نار تأجج في العظام
في الفؤاد في الضلوع في الكبود في البدن
جسد تقلبه الأكف على فراش من سقام
من قتاد من دموع من وقود من حزن
أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من دوام
من معاد من رجوع من وجود من ثمن

وهذه القوافي المثبتة يقابل كلّ بيت بما يليق به منها والأولى أولى وأرجح (9)

ويمكن إعادة كتابة هذه القطعة كتابة نراعي فيها أمر هذه البدائل (القوافي) في الشكل التالي:

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي عند المنام
عند الرقاد
عند الهجوع
عند الهجود
عند الوسن
فعسى أنام فتنطفي نار تأجج في العظام
في الفـؤاد
في الضلوع
في الكبود
في البدن
جسد تقلبه الأكف على فراش من سقام
من قتاد
من دموع
من وقود
من حزن
أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من دوام
من معاد
من رجوع
من وجود
من ثمن

مع ملاحظة أن الشاعر قَدْ راعى في اختيار كلّ قافية ما يأتي بعدها في البيت الذي يلي البيت الذي جاءت فيه، إذ يمكن القول:

قولي لطيفك ينثني عن مضجعي عند الرقاد
فعسى أنام فتنطفي نار تأجج في الفؤاد
جسد تقلبه الأكف على فراش من قتاد
أما أنا فكما علمت فهل لوصلك من معاد

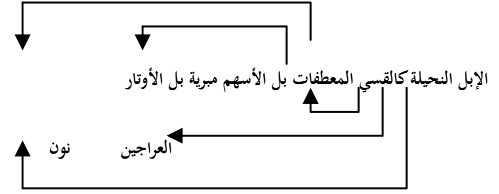
وهكذا مع باقي القوافي أو البدائل؛ مما يعطي للنص آفاقاً دلالية أوسع، ويوضح مقدرة الشاعر على تفجير الدلالات وتنويعها.

ولا يقف مبدأ الاختيار على هذا الحد، بل يتجاوزه إلى التأثير في الصورة الفنية التي يريد الشاعر أن يرسمها، فهو عندما يريد أن يشبه شيئاً بآخر تتوارد عليه عدة بدائل، تمثل المشبه به في النموذج الذي سنتناوله، وكل واحد من هذه البدائل له أثره على تلك الصورة الفنية التي هي التشبيه، فيختار منها الشاعر ما يتناسب مع قصده ويلائمه، من ذلك ما فعله البحتري في قوله في إبل أنحلها السير:

كالقسي المعطفات بل الأسهم مبرية بل الأوتار

فإنه لما شبه الإبل بالقسي، وأراد أن يكرر التشبيه كان يمكنه أن يشبهها بالعراجين أو بنون الخط، لأن المعنى واحد في

الانحناء والرقة، ولكنه قصد المناسبة بين الأسهم والأوتار لما تقدم ذكر القسي (10). ويمكن تحليل هذا الاختيار في الشكل التالي:



بحيث أن تشبيه الإبل النحيلة بالقسي تطلب عند الشاعر تشبيهها أيضاً بالأسهم والأوتار للمناسبة التي بينها، على الرغم من إمكانية تشبيهه لها بالعراجين أو بالنون.

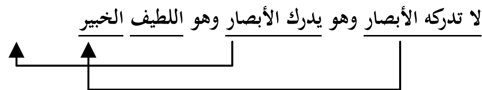
وكما يختار الشاعر فإن على الناقد المحلل أن يلاحظ مثل تلك المناسبات والعلائق حتى يقف على مدى توفيق الشاعر في ذلك الاختيار أو عدمه.

هذا، ومن الأمثلة التي عالجها البغدادي وغيره من القدماء وبعض المحدثين في القرآن الكريم ـ في ضوء علاقات التجاور والتخيير ـ ما ورد في قوله تعالى: ﴿إن في السموات والأرض لآيات **للمؤمنين** وفي خلقكم وما يبث من دابة آيات لقوم **يوقنون** واختلاف الليل والنهار وما أنزل اله من السماء من رزق فأحيا به الأرض بعد موتها وتصريف الرياح آيات لقوم **يعقلون**﴾ (الجاثية 03 ـ 04 ـ 05)، إذ مس التخيير الفاصلة القرآنية، فجاءت مرة (للمؤمنين)، وأخرى (يوقنون)، وثالثة (يعقلون)، وذلك لأنه سبحانه وتعالى ذكر في الأولى العالم بجملته حيث قال (السموات والأرض)، ومعرفة ما في العالم من الآيات الدالة على أن المخترع قادر عليم حكيم، ولابد من التصديق أولاً بالصانع حتى يصح أن يكون ما في المصنوع من الآيات دليلاً على أنه موصوف بتلك الصفات، والتصديق هو الإيمان. أما في الثانية فإن خلق الإنسان وتدبير خلق الحيوان والتفكير في ذلك مما يزيده يقيناً في معتقده الأول، ولذلك قال: (لقوم يوقنون). أما الثالثة فجاءت (لقوم يعقلون) لأن معرفة جزئيات العالم من اختلاف الليل والنهار وإنزال الرزق من السماء وإحياء الأرض بعد موتها وتصريف الرياح يقتضي رجاحة العقل ليعلم أن من صنع هذه الجزئيات هو الذي صنع العالم الكلي بعد قيام البرهان على أن للعالم الكلي صانعاً مختاراً (11).

وإذا تتبعنا الفواصل التي جاءت على نفس النسق ـ كبدائل (رأسياً) ـ في القرآن الكريم لوجدناها غالباً ما تكون كالتالي:

ـ لقوم يوقنون
ـ لقوم يعقلون
ـ لقوم يعلمون
ـ لقوم يفقهون
ـ لقوم يذّكّرون
ـ لقوم يؤمنون
ـ لقوم يشكرون
ـ لقوم يتقون
ـ لقوم يتفكرون
ـ لقوم يسمعون

ثم يختار القرآن الكريم من جميع هذه البدائل الأنسب للمقام والأصح لتأدية الغرض كما رأينا في الآيات السابقة. ومن ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿ فأما اليتيم فلا تقهر وأما السائل فلا تنهر﴾ (الضحى10)، في عدم جواز التبديل بينهما، إذ لا يجوز النهي عن انتهار اليتيم لمكان تهذيبه وتأديبه، وإنما ينهى عن قهره وغلبته، كما لا يجوز أن ينهر السائل إذا حرم بل يرده رداً جميلاً (12). وهكذا يكون الأمر مع جميع الفواصل في القرآن الكريم، إذ يتطلب معنى الآية فاصلة بعينها دون غيرها من الفواصل التي ربما تقع في سياقات أخرى، ولعل من أهم الأمثلة على ذلك ـ إضافة إلى ما سبق ـ ما وقع في قوله تعالى: ﴿لا تدركه الأبصار وهو يدرك الأبصار وهو اللطيف الخبير﴾ في كون اللطف يناسب ما لا يدرك بالبصر، والخُبر يناسب ما يدركه (13)، ويكون التحليل كالتالي:



وفي قوله تعالى: ﴿وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الإنسان لظلوم كفّار﴾ مع قوله في آية أخرى: ﴿ وإن تعدوا نعمة الله لا تحصوها إن الله لغفور رحيم﴾، إذ اختلفت الفاصلتان في الموضعين والمحدث عنه واحد، وذلك بحسب ما يناسب الغرض، فكأن الله سبحانه وتعالى يقول: إذا حصلت النعم الكثيرة، فأنت آخذها وأنا معطيها، فحصل لك عند أخذها وصفان: كونك ظلوماً وكونك كفاراً، يعني: لعدم وفائك بشكرها، ولي عند إعطائها وصفان، وهما: أني غفور رحيم، أقابل ظلمك بغفراني، وكفرك برحمتي، فلا أقابل تقصيرك إلاّ بالتوفير، ولا أجازي جفاك إلا بالوفاء(14). وهذا يعني أن الفاصلة القرآنية يجب أن تكون متمكنة في موضعها، مستقرة في قرارها، متعلق معناها بمعنى الكلام كله بحيث لو طرحت لاختل المعنى، ولو وضعنا مكانها بديلاً آخر لأثر ذلك تأثيراً بالغاً في المعنى أيضاً، ولنا في قصة الأعرابي الذي سمع شخصاً يقرأ: ﴿والسارق والسارقة فاقطعوا أيديهما جزاء بما كسبا نكالاً من الله والله غفور رحيم﴾ خير دليل، إذ قال: ما ينبغي أن يكون الكلام هكذا. فقيل: إن القارئ غلط، والقراءة: والله عزيز حكيم. فقال: نعم، هكذا تكون فاصلة هذا الكلام، فإنه لما عز حكم(15). وقد لخص لنا كلّ هذا الدكتور تمام حسان بقوله: "والملاحظ أن هناك انسجاماً وتآلفاً بين مضمون الآية ومضمون التذييل، فليس في القرآن آية يدعو مضمونها إلى العقاب وتذييلها إلى المغفرة والرحمة، وليس فيه من آية تضمن رضواناً من الله ينتهي تذييلها بالوعيد وشدة العقاب، وهلم جرا" (16).

هذا، وقد يقع الاختيار في غير الفواصل في القرآن الكريم، فيعدل عن كلمة إلى أخرى لأغراض ودقائق معنوية أو لفظية؛ مما يعطي للقرآن الكريم دقة في التعبير وجمالية في الأداء، ومن ذلك ما جاء في قوله: ﴿ومن رحمته جعل لكم الليل والنهار لتسكنوا فيه ولتبتغوا من فضله﴾ إذ جيء بالليل والنهار في صدر الكلام وهما ضدان، ثم قابلهما في عجز الكلام بضدين وهما السكون والحركة على الترتيب، ثم عبر عن الحركة بلفظ ابتغاء الفضل؛ فالتزم الكلام ضرباً من المحاسن زائداً على المقابلة، فإنه عدل عن لفظ الحركة إلى لفظ ابتغاء الفضل لكون الحركة تكون لمصلحة ولمفسدة وابتغاء الفضل حركة للمصلحة دون المفسدة، وهي تشير إلى الإعانة بالقوة وحسن الاختيار الدال على رجاحة العقل وسلامة الحس، والآية الشريفة التي سيقت للاعتداد بالنعم؛ فوجب العدول عن لفظ الحركة إلى لفظ هو ردفه ليتم حسن البيان(17).

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قوله تعالى عن زكريا: ﴿قال رب أنّى يكون لي غلام وقد بلغني الكبر وامرأتي عاقر قال كذلك الله يفعل ما يشاء﴾ (آل عمران40) مع قوله في شأن مريم: ﴿قالت رب أنّى يكون لي ولد ولم يمسسني بشر قال كذلك الله يخلق ما يشاء﴾ (آل عمران)، فقد استعمل الفعل (يفعل) في حالة زكريا، واستعمل الفعل (يخلق) في حالة مريم، ويترتب عن هذا الاختيار ملاحظات عدة، نذكر منها بالنسبة لزكريا أن البشارة له وقد أصلح الله له زوجه، فالفعل السيئ لزكريا، والذي لله هو فعل الخلق، فاستعمال الفعل (يفعل) وإسناده إلى الضمير الراجع إلى الله تعالى لا يثير لدى السامع أي معنى كالذي يثيره هذا الفعل لو أنه استعمل في حالة مريم؛ لأن استعمال (يفعل) في معرض الكلام عن أي أنثى قَدْ يثير معنى غير مستحب. أما بالنسبة لمريم فلو أن الفعل (يفعل) استُعمل في حالتها لكان في ذلك إيهاماً بوجاهة قول من يزعمون أن عيسى ابن الله. تعالى الله عن ذلك علواً كبيراً(18).

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قوله تعالى: ﴿قال يا موسى إني اصطفيتك على الناس برسالاتي وبكلامي﴾ (الأعراف144)، إذ آثر القرآن الكريم (اصطفيتك) على (فضلتك)، لأن الاصطفاء لا يحمل معنى المقارنة، وهو مع ذلك يحقق غرضين أسلوبيين:

الأول: أن الاصطفاء أبلغ في التقريب والتكريم من مجرد التفضيل، لأن الذي يفضل أحد الشيئين لا يلزم أن يختص نفسه بأحدهما، فقد يفضل أمرأ القيس على طرفة، ولا يقال عندئذ إنه اصطفاه.

الثاني: أن صيغة (افتعل) التي جاء عليها الفعل (اصطفى) تفيد من المبالغة أكثر مما تفيده صيغة (فعل) التي كان يمكن أن يأتي عليها الفعل (فضّل)، ولاسيما مع قلب تاء (افتعل) طاء مفخمة (19). وبهذا يكون الاختيار قَدْ مس جانبين: معنى الكلمة وصيغتها.

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قوله تعالى: ﴿مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذت بيتاً وإنّ أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون﴾ (العنكبوت)، إذ فضّلت الآية الفعل (اتخذت) على الفعل (بنت) لسببين:

الأول: إن مجرد البناء ليس مقصوداً، وإنما المقصود هو الركون إلى هذا البيت، واتخاذه ملجأ ومهرباً ومعتصماً، وهذا المعنى يعبر عنه الفعل اتخذت، ولا يفي به الفعل (بنت).

الثاني: إرادة المشاكلة اللفظية بين (اتخذوا) و(اتخذت)، وهي تعين على فهم المقابلة بين طرفين يلجأ كلٌّ منهما إلى ملجأ ضعيف لا يحميه (20).

ويمكننا أن نختم كلّ ما سبق بقول ابن الأثير في الاختيار الذي يحكمه التجاور (كعلاقات تركيبية): "ومن عجيب ذلك أنك ترى لفظتين تدلان على معنى واحد وكلاهما حسن في الاستعمال وهما على وزن واحد وعدة واحدة، إلا أنه لا يحسن استعمال هذه في كلّ موضع تستعمل فيه هذه، بل يفرق بينهما في مواضع السبك. وهذا لا يدركه إلا من دق فهمه وجل نظره... وكثيراً ما نجد أمثال ذلك في أقوال الشعراء المفلقين وغيرهم، ومن بلغاء الكتاب، ومصقعي الخطباء، وتحته دقائق ورموز إذا علمت وقيس عليها أشباهها ونظائرها كان صاحب الكلام في النظم والنثر قَدْ انتهى إلى الغاية القصوى في اختيار الألفاظ ووضعها في مواضعها اللائقة بها. واعلم أن تفاوت التفاضل يقع في تركيب الألفاظ أكثر مما يقع في مفرداتها لأن التركيب أعسر وأشق، ألا ترى ألفاظ القرآن الكريم من حيث انفرادها قَدْ استعملها العرب ومن بعدهم ومع ذلك فإنه يفوق جميع كلامهم ويعلو عليه، وليس ذلك إلا لفضيلة التركيب" (21).

وعلى صعيد آخر ـ وذلك في مستوى التراكيب كبدائل ـ فإن السياق بشقيه، اللغوي وغير اللغوي، هو الذي يرسخ مبدأ الاختيار، وهو الذي يدفع الشاعر أو الأديب إلى أن يختار هذا الوجه التركيبي أو ذاك، فيكون لذلك الاختيار أثره البالغ على الصورة الفنية التي يريدها المبدع، فأنت عندما تريد تشبيه شيء بآخر، تتوارد عليك عدة وجوه تركيبية تفيد معنى ذاك التشبيه، ولكن اختيارك يقع على واحد منها، وقد تصيب وقد تخطئ، بحسب ذوقك ومعرفتك بالفروق الدقيقة بين هذا الوجه وذاك، فهل تقول ـ في السياق الذي أنت فيه والمعنى الدقيق الذي تصبو إليه ـ زيد كالأسد، أو كأن زيداً الأسد، أو زيد هو الأسد.. وغيرها من الوجوه التي تفيد تشبيه زيد بالأسد ـ إفادة مطلقة ـ ثم يتميز كلٌّ منهما بدلالة لا تتجسد في غيره من الوجوه. وهو ما سنعالجه ضمن فكرة (الوجوه والفروق) في نظرية النظم الجرجانية.

البدائل اللسانية وفكرة (الوجوه والفروق) في النقد العربي:

نفهم مما سبق ـ ومما سيأتي ـ أن البدائل اللسانية، في أغلب صورها، هي ما يتاح أمام الأديب من مفردات وصيغ وتراكيب وعلاقات نحوية تعبر عن غرض واحد، مع اختلاف فيما بينها من جهة الدلالة وخصوصيتها، وهذا يعني أنها أشكال مختلفة للتعبير عن أصل المعنى مطلقاً، ثم تختلف فيما بينها ليؤدي كلّ شكل منها دلالة ليست في صاحبه. وهذا ما نراه يرتبط ارتباطاً قوياً بفكرة (الوجوه والفروق) التي جعل منها عبد القاهر الجرجاني أساساً للمفاضلة بين قول وآخر حتى يصل الأمر إلى الإعجاز، وقد ربط هذه الفكرة الدقيقة بالمقاصد والسياقات التي ترد فيها، إذ على الأديب أن يربط بين كلّ وجه ـ بما يحمله من دلالة تختلف عن دلالة وجه آخر بعد أن يكون أصل المعنى فيهما واحداً ـ وسياقه الإبلاغي الذي يقال فيه، وهذا من الأمور المشهورة في البلاغة

العربية من خلال مقولة البلاغيين الذهبية: "لكل مقام مقال".

وتتمتع هذه الفكرة بمقومات لسانية غاية في الدقة، لا يستطيع الوقوف عليها إلا من أوتي ذوقاً وحساً لغوياً رفيعاً، بحيث يستطيع أن يميز بين الفاضل والمفضول، أو الحسن والأحسن، أو الجيد والرديء، فحينما ينظر بعض الناس في التراكيب التالية قَدْ لا يلحظون أي فرق دلالي بينها، ولكن البصير بفن الكتابة، العليم بمزايا النظم، يدرك أن بينها فروقاً، وأن وضع أحدها في مكان صاحبه خطأ لا يغتفر.

وهذه التراكيب التي اخترناها هنا هي:

. قتل محمد عليا . قتل عليا محمد . محمد قتل عليا . عليا قتل محمد . قُتل علي

فقد يعتقد . غير البصير كما ذكرنا . أن معناها واحد، وهو (قتْلُ محمد لعلي)، دونما أن يلحظ فروقاً بينها، فيسوي بذلك بين إيراد الوجه الأول والثاني والثالث.. وهكذا. وحقيقة الأمر على غير ذلك، إذ الوجه الأول يدل على أن المتلقي يتلقى الخبر ساذجاً دونما أن يعنيه أمر أحدهما (القاتل والمقتول)، بينما يعنيه أمر المقتول في الثاني، ويعنيه أمر الفاعل في الثالث بأن يعتقد عدم قدرته على القتل لضعفه أو لسبب آخر، وفي الوجه الثالث يريد المتكلم أن يخصص المقتول فيجعله عليا دون غيره، كما لا يعنيه ولا يعني المخاطب من وقع منه فعل القتل في الوجه الأخير (22)، فإذا أراد المتكلم . أو منشئ الكلام شعراً كان أو نثراً . أن يعبر بدقة عن مثل هذه المقاصد والدلالات فعليه أن يراعي مثل هذه الفروق الدلالية التي تظهر في هذه البدائل اللسانية، وأن يأتي بكل وجه من تلك الوجوه في مكانه ومقصده.

وعلى مثل هذه الوجوه والفروق اعتمد النقاد العرب . وعلى رأسهم عبد القاهر . في تحليل النصوص والمفاضلة بينها لسانياً، كبدائل تطرح نفسها على المبدع فيختار منها ما يناسب مقصده ويعبر عن اقتداره، ثم جعلوا هذه الفكرة دليلاً على تفوق المظاهر اللسانية التي جاء بها القرآن الكريم فأعجز بها فصحاء العرب، إذ ليس فيه لفظة أو صيغة أو تركيب إلا وأصاب موضعه ودلالته المنوطة به، فقد عبر القرآن مثلاً عن شمول الماء للأرض في زمن نوح بقوله تعالى: ﴿وفجرنا الأرض عيونا﴾، ولو قيل: (وفجرنا العيون في الأرض)، لم يفد هذا التركيب . رغم دلالته على أصل المعنى المشترك بينه وبين سابقه وهو تفجير العيون في الأرض . معنى الشمول، والأمر نفسه يقال عن قوله تعالى: ﴿ واشتعل الرأس شيبا﴾، ولم يقل: واشتعل شيب الرأس، أو الشيب في الرأس، يؤكد لنا ذلك الفرق بين قوله: اشتعلت الدار ناراً، واشتعلت النار في الدار.

وقد لعبت العلاقات النحوية . وهي علاقات أفقية . دورها في ظهور الفرق بين دلالة الوجهين، إذ عبر جعل (العيون) تمييزاً على معنى الشمول، وهو ما لا نجده في جعل نفس اللفظة مفعولاً به أو فاعلاً في نحو: (فجرنا العيون في الأرض) و(تفجرت العيون في الأرض) (23)، ومن ثم فإن على المحلل اللساني أن يراعي مثل هذه العلاقات على المستوى الركني، وأن يتمثل دلالاتها حتى يصل دقائقها وإلى مدى موافقة التركيب المختار من ضمن عدة بدائل للمقصد.

وقد يقع هذا الفرق بين الوجهين أو الوجوه الكثيرة دونما نقل للفظة عن مكانها الذي تقع فيه من السياق، وذلك من خلال تقدير معاني النحو المختلفة فيها، فيؤثر ذلك تأثيراً بالغاً في صنع الصورة الفنية عند المبدع، فلو اعتبرنا في قول الشاعر:

لعاب الأفاعي القاتلات لعابه

وأرى الجني اشتارته أيد عواسل

(لعاب) الأولى مبتدأ، و(لعاب) الثانية خبر، انعكس المعنى الذي أراده الشاعر، والذي يدل عليه سياق النص، فالشاعر هنا يصف قلماً ويشبه مداده بالسم القاتل إذا كان في كتابه عقاب ما، وبالعسل المصفى في الهبات والعطايا، ومن ثم فإن المعنى يكون على جعل (لعاب) الثانية مبتدأ، و(لعاب) الأولى خبراً له: لعابه لعاب الأفاعي، على عكس ما لو قيل: لعاب الأفاعي لعابه، على جعلهما مبتدأ وخبراً على التوالي، إذ ينعكس المعنى ويخرج على غير ما أراده صاحبه (24).

ولا يتوقف أمر الوجوه والفروق على التراكيب والعلاقات النحوية التي تحكمها، بل قَدْ يمس صيغ الألفاظ ودلالات الحروف والأدوات، بحيث يختار الأديب الأوفق لمعناه والأدل على مقصده ومبتغاه، فالشاعر عندما اختار صيغة الفعل على صيغة الفاعل في قوله:

أو كلما وردت عكاظ قبيلة

بعثوا إلي عريفهم يتوسم

كان يعي ما يقول، لأن الفرق بين الفعل (يتوسم) والصفة (متوسماً) . وهو اختيار على مستوى المحور الاستبدالي . فرق دلالتي التجدد الذي يفيده الفعل والثبوت الذي تفيده الصفة (25).

والقرآن الكريم عندما اختار صيغة (فُعال) على صيغة (فعيل) القياسية في قوله تعالى: ﴿أجعل الآلهة إلهاً واحداً إن هذا لشيء عجاب﴾ (ص 50) لم يكن الأمر مصادفة أو عبثاً، وإنما ليدل زيادة على التعجب من هذا الأمر واستبعاده على أنه من الأشياء المكروهة التي تعاف، لأن (فعال) غالباً ما تدل على الأدواء كالصداع والزحار والسعال، ومن ثم فإن القائلين ربما أرادوا الإيحاء بأن ما جاء به النبي ﷺ من الأمر بالتوحيد كان مكروهاً عند المشركين كراهية الداء. أضف إلى ذلك سبباً آخر . يتصل بالمحور الركني . وهو سبب أسلوبي يتعلق برعاية الفاصلة.

وهو أيضاً عندما اختار صيغة (تفعيل) لمصدر الفعل (فعّل) في قوله تعالى: ﴿واذكر اسم ربك وتبتل إليه تبتيلا﴾ (المزمل08)، لأن مصدر (تفعّل) هو (التفعّل) كتعلم تعلماً وتقدم تقدماً، ومصدر (فعّل) هو (التفعيل) كعلّم تعليماً وعظّم تعظيماً، فكان المتوقع أن يكون في الآية (تبتّل إليه تبتلا)، ولكن القرآن عدل عن ذلك لأنه أراد الجمع بين معنى التبتل والتبتيل، لأن (تفعّل) تفيد التدرج والتكلف مثل (تجسس وتبصر وتلمّس..)، أما (فعّل) فيفيد التكثير والمبالغة مثل (كسّر وقطّع وغلّق...)، فجاء القرآن بالفعل لمعنى التدرج وبالمصدر لمعنى التكثير والمبالغة جمعاً بين المعنيين في أوجز عبارة (26).

ومثله في ذلك ما جاء في قوله تعالى: ﴿ويريد الشيطان أن يضلهم ضلالا بعيد﴾ (النساء 60)، إذ القياس أن يقال: (أن يضلهم إضلالا)؛ لأن مصدر (أضلّ): الإضلال، أما الضلال فهو مصدر (ضلّ)، كقوله تعالى: ﴿فقد ضل ضلالاً بعيدا﴾ (النساء 116)، والمعنى أن الشيطان يريد أن يضلهم فيضلوا ضلالاً بعيداً، فجمع القرآن بالفعل والمصدر بين المعنيين الإضلال والضلال. فالشيطان بهذا المعنى يريد أن يضلهم ثم يريد بعد ذلك أن يَضِلّوا هم بأنفسهم، فهو يبدأ المرحلة وهم يتمونها (26).

ومن ذلك أن يستعمل القرآن صيغة جمع في سياق ثم يستعمل صيغة جمع أخرى في سياق آخر، كقوله تعالى: ﴿مثل الذين ينفقون أموالهم في سبيل الله كمثل حبة أنبتت سبع سنابل في كلّ سنبلة مائة حبة والله يضاعف لمن يشاء﴾ (يوسف 43)، مع قوله: ﴿إني أرى سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخر يابسات﴾ (يوسف 43)، "فأنت ترى أن العدد في الآيتين واحد وهو سبع، ولكن استعمل معه: (سنبلات) مرة، ومرة أخرى (سنابل)، وسر ذلك أن سنابل جمع كثرة وسنبلات جمع قلة، وقد سيقت الآية الأولى في مقام التكثير ومضاعفة الأجور فجيء بها على (سنابل) لبيان التكثير. وأما قوله (سبع سنبلات) فجاء بها على لفظ القلة لأن السبعة قليلة ولا مقتضى للتكثير" (28).

وفي هذا الإطار يمكن ربط الصيغة التي تأتي عليها الكلمة بالسياق العام الذي للنص الشعري أو للنثري، ولعل من أمثلة ذلك ما حدث لحسان بن ثابت والنابغة، حيث إن حساناً في قوله:

لنا الجفنات الغر يلمعن بالضحى

وأسيافنا يقطرن من نجدة دما

اختار لجفانه وسيوفه . من البدائل الكثيرة على مستوى الصيغة . ما يدل على القلة، الأمر الذي عابه عليه النابغة بقوله: (قللت جفانك وسيوفك...)، فالسياق سياق فخر، والفخر يستدعي التباهي بكثرة القرى وكثرة السيوف، وهذا ما لم يتجسد في اختيار حسان لصيغ جمع القلة في مقابل صيغ جمع الكثرة، بخلاف قول الآخر:

إذا نزل الأضياف كان عذَوَّرا
على الحي حتى تستقل مراجله

إذ المراد بـ (الأضياف) جمع القلة، ولم يقل (الضيوف أو الضيفان)، وذلك أمدح؛ لأنه إذا قرى الأضياف وهم قليل بمراحل الحي أجمع، فما ظنك به لو نزل به الضيفان الكثيرون! (29).

وقد يكون الاختيار على صعيد الحروف والأدوات، لأن المعنى العام الذي قَدْ تؤديه حروف وأدوات بعينها قَدْ يجعل الكاتب لا يحسن اختيار البديل الأفضل للتعبير عن مقصده، وذلك كأن لا يفرق في النفي بين (لا) و(لن) وبين (لم) و(لما)، وفي الشرط بين (إذا) و(إن)، وفي الاستفهام بين الهمزة وهل، وفي العطف بين الواو والفاء وثم... وغير ذلك من الحروف أو الأدوات التي تعبر عن معنى عام . هو أصل المعنى فيها . ويختلف بعضها عن بعض بدقائق وخواص معان، لا يتفطن لها إلا من له ذوق ومن إذا نبهته إليها انتبه، على حد تعبير عبد القاهر.

فالفرق بين (لا) و(ما) أن الأولى غالباً ما تفيد النفي في المستقبل، بخلاف الثانية التي تفيد النفي في الحال، والفرق بين (لم) و(لما) أن الأولى للنفي في الماضي، والثانية للنفي في الماضي المتصل بالحاضر، والفرق بين إذا وإن الشرطيتين أن الأولى تكون في الأمر المتحقق وقوعه، والثانية في المشكوك فيه، والفرق بين الهمزة وهل أن الأولى للتصور والثانية للتصديق، والفرق بين الواو والفاء وثم أن الأولى للجمع مطلقاً، والثانية للجمع والترتيب من غير تراخ، والثالثة للجمع والترتيب بتراخ، وهكذا مع باقي الأدوات التي يجمعها معنى أصلي واحد وتفترق في مثل هذه الدلالات الخاصة.

وعلى الأديب المبدع . شاعراً كان أم ناثراً . أن يختار لنفسه من هذه البدائل الأدق تعبيراً عن المعنى الذي يريده، وهو اختيار . كما نبدئ ونعيد . واع، لا مجرد رصف لكلمات أو أدوات دون مراعاة الفوارق الدلالية بينها، يقول عبد القاهر في ذلك: "... وينظر في الحروف التي تشترك في معنى، ثم ينفرد كلّ واحد منها بخصوصية في ذلك المعنى، وبـ (إن) فيما يترجح بين أن يكون وأن لا يكون وبـ (إذا) فيما علم أنه كائن. وينظر في الجمل التي تسرد، فيعرف موضع الفصل فيها من موضع الوصل، ثم يعرف فيما حقه الوصل موضع الواو من موضع الفاء، وموضع الفاء من موضع ثم، وموضع أو من موضع أم، وموضع لكن من موضع بل، ويتصرف في التعريف والتنكير والتقديم والتأخير في الكلام كله، وفي الحذف، والتكرار، والإضمار، والإظهار، فيضع كلاً من ذلك مكانه، ويستعمله على الصحة وعلى ما ينبغي له"(30). وليس الفضل في معرفة هذه الفروق الدقيقة بقدر ما هو في تمكن الأديب . إذا أراد أن ينظم شعراً أو يؤلف رسالة . من أن يعرف لكل من ذلك موضعه وأن يحسن في التخير (31).

ومن هنا فإن الشاعر عندما اختار (إذا) في المعنى الأول و(إن) في المعنى الثاني من قوله:

إذا بعدت أبلت وإن قربت شفت
فهجرانها يبلي ولقيانها يشفي

قَدْ أحسن وأجاد التخير، لأن (إذا) موضوعة للأمر المتحقق الوقوع، وهو هنا هجران المحبوبة، فمن عادة الشعراء أن يجعلوا المرأة صعبة المنال بصدها وتعززها حتى يكون مطلبها عسيراً والسعي وراءها مضنياً شاقاً، لتكون متعة الوصل بعد ذلك أحلى، وفرصة الفوز بها أغلى. ثم عبر عن قربها بـ (إن) الموضوعة للمشكوك فيه، وهو هنا قربها ووصلها، فالشاعر هنا

لقلة قرب محبوبته منه يكاد يجعله منعدماً غير واقع، وإن وقع فهو ضرب من الصدف التي سرعان ما تتلاشى وتضمحل.

فاعلية البدائل اللسانية في صياغة الصورة الفنية:

إذا رجعنا إلى الحديث عما تقدمه البدائل اللسانية . سواء على المستوى الركني أو الاستبدالي . للأديب المبدع من آفاق تصويرية، فإننا نجدها تساهم بقسط وافر في بناء صور النص لديه، بل وتنمي الشحنة الإبلاغية لها، فتجعلها أكثر تأثيراً وإمتاعاً، بحسب مفاضلته بين تلك البدائل ومراعاة ما يقتضيه سياق نصه. فهو حينما يشبه إنساناً بالبحر في جوده وكرمه، وبالأسد في قوته وشجاعته، أو يشبه محبوبته بالبدر في الحسن وبهاء الطلعة، يجد أمامه وجوها وبدائل عدة للتعبير عن هذا المعنى العام، وعليه في هذه الحال أن يتخير منها أقربها إلى مراده وألصقها بسياق نصه، فقد يتوارد عليه بدائل مثل:

. رأيت فلاناً كالأسد.

. رأيت في فلان أسداً

. فلان هو الأسد

. رأيت أسداً

وغيرها من البدائل التي تطرح نفسها أمام المبدع، فيختار أدقها في التعبير عن غرضه، بعد أن يقف على الفروق الدلالية بين صورة وأخرى. ونفس الشيء يقال عن مثل:

. رأيتها كالبدر في ظلم الدجى

. رأيتها بدراً...

. رأيت بها بدراً...

رأيت بدراً... إلخ

فاختيار وجه من هذه الوجوه ليس عبثاً، بل إن له أثراً خطيراً على الصورة وقيمتها الفنية ومدى مطابقتها لمقصد الناثر أو الشاعر. يقول عبد القاهر في هذا المعنى: "واعلم أن ليس شيء أبين وأوضح وأحرى أن يكشف الشبهة عن متأمله في صحة ما قلناه من التشبيه، فإنك تقول: زيد كالأسد، أو شبيه الأسد، فتجد ذلك كله تشبيهاً غفلاً ساذجاً، ثم تقول: كأن زيداً الأسد، فيكون **تشبيهاً أيضاً**، إلا أنك ترى بينه وبين الأول بوناً بعيداً، لأنك ترى له **صورة خاصة** وتجدك قَدْ **فخمت المعنى وزدت فيه**، بأن أفدت أنه من الشجاعة، وشدة البطش، وأن قلبه قلب لا يخامره الذعر ولا يدخله الروع، بحيث يتوهم أنه الأسد بعينه، ثم تقول: لئن لقيته ليقينك منه الأسد، فتجده قَدْ أفاد هذه المبالغة، ولكن في **صورة أحسن وصفة أخص**، وذلك أنك تجعله في (كأن) يتوهم أنه الأسد، وتجعله هاهنا يرى منه الأسد على القطع، فيخرج الأمر على حد التوهم إلى حد اليقين، ثم إن نظرت إلى قوله:

أأن أرعشت كفا أبيك وأصبحت يداك يدي ليث فإنك غالبه

وجدته قَدْ بدا لك في **صورة** آنق وأحسن، ثم إن نظرت إلى قول أرطاة بن سهية:

إن تقلني لا ترى غيري بناظرة تنس السلاح وتعرف جبهة الأسد

وجدته قَدْ فضل الجميع ورأيته قَدْ أخرج في صورة غير تلك الصور كلها" (32). فليست المفاضلة هنا بين غرض وآخر . لأن هذا الغرض (أو المعنى العام) هو التشبيه في جميع العبارات . وإنما وقعت المفاضلة وظهرت المزية في الزيادة والخصوصية التي وجدت في عبارة دون أخرى، وذلك مشابه تماماً لصياغة خاتم على وجه وآخر على وجه آخر، تجمعها صورة الخاتم، ويفترقان بخاصة وشيء يعلم، إلا أنه لا يعلم منفرداً (33).

وعلى هذا أيضاً مدار الكناية والاستعارة والتمثيل وغيرها من صور التعبير، في أنك ترى فيها صوراً للمعنى لا تكون إذا أتيت بكلامك . في نفس المعنى . خالياً منها، وبهذا المعنى يذكر البلاغيون أن الكناية ليست كالتصريح، وأن حال المعنى مع الاستعارة ليست كحاله مع ترك الاستعارة، وأن المجاز أبلغ من الحقيقة، فلا أحد يستطيع أن يزعم أنه لا فرق بين قولنا: طويل النجاد، وطويل القامة، وقولنا: ألقيت حبله على غاربه، وخليته وما يريد، وتركته يفعل ما يشاء، وقوله تعالى: واشتعل الرأس شيباً، مع قولنا: وشاب رأس كله، أو أبيض رأسي كله، وقولنا: رأيت أسداً، ورأيت رجلاً يشبه الأسد ويساويه في

الشجاعة، وكذلك إذا قلت: أراك تقدم رجلاً وتؤخر أخرى، مع قولك: أراك تتردد في الذي دعوتك إليه (34)، وغير ذلك من المعاني الإضافية المشار إليها بمعاني الألفاظ لا بأنفس الألفاظ، ومن هنا قال عبد القاهر: "... فلو أن قائلاً قال: رأيت الأسد، وقال آخر: لقيت الليث، لم يجز أن يقال في الثاني إنه صوّر المعنى في غير صورته الأولى، ولا أن يقال أبرزه في معرض سوى معرضه، ولا شيئاً من هذا الجنس. وجملة الأمر أن صور المعاني لا تتغير بنقلها من لفظ إلى لفظ، حتى يكون هناك اتساع ومجاز، وحتى لا يراد من الألفاظ ظواهر ما وضعت له في اللغة، ولكن يشار بمعانيها إلى معان أخر" (35).

وعلى هذا الأساس فمن الخطأ قول من يقول إن الشعر العربي القديم شعر تحكمه العلاقات الأفقية، وأن الشعر الحداثي أو المعاصر شعر تحكمه العلاقات العمودية، أي العلاقات الرأسية التي تُبرَّر بالغياب والحضور؛ وهو بذلك . أي الشعر الحداثي والمعاصر على حد زعم هؤلاء . شعر مفتوح الدلالات والآفاق على القراءات التأويلية التي تجعل له أبعاداً أخرى على هذا المستوى الغيابي. وهو ما سمعته، وأسمعه، في عدة ملتقيات كان لي شرف حضورها والاستماع إلى بعض الاتهامات والتجاوزات التي تنتقص من ذلك الصرح العظيم الذي شيده أولئك الفصحاء المقتدرون.

وربما كان هذا داعياً لبعض الباحثين أن نظروا إلى تلك القصائد العظيمة التي ورثناها نظرة تأويلية من منطلق الطبيعة التي وُسِم بها الشعر الحداثي، ففلسفوا نظرة القدماء في قصائدهم لقضايا الحياة والطبيعة، وجعلوا رحلتهم في الفيافي والصحراء رحلة للبحث عن المجهول، وجعلوا ذكرهم لديار الأحبة والوقوف على أطلالها فلسفة للحياة والموت.. وغير ذلك من الأفكار التي لا أعتقد أنها خطرت لهم أثناء تعبيرهم عما كان يجول في خواطرهم من أمور الغزل والتشبيب أو التوجع والنحيب أو المدح والفخر. وذلك حتى يثبت أولئك الباحثون مدى الوعي الفني بفتح آفاق واسعة أمام النص وتفجير دلالاته لدى القارئ المتمكن، وحتى يثبتوا أن من خصائص ذاك الأدب عنصري الحضور والغياب.

وقد سمعت بعض الدارسين يذكرون أنه كان بإمكان امرئ القيس، عوض أن يقول في وصف فرسه:

مكر مفر مقبل مدبر معاً

كجلمود صخر حطه السيل من عل

أن يقول: فرسي سريع، ويكفينا عناء مثل هذه الكلمات الصاخبة التي إن سبرناها لألفينا بكل بساطة أنه يريد أن يعبر عن سرعة فرسه لا غير! وهذا أمر عجيب من هؤلاء، لأنهم لم يعلموا أن هذا يدخل ضمن البدائل التي تطرح نفسها على المبدع فيتخير أحسنها وأفضلها أداء وتصويراً، إذ لا يستوي قوله: مكر مفر مقبل مدبر معاً، وقول هذا المعترض: فرسي سريع، وذلك أن في قول امرئ القيس . زيادة على المطابقة . تكميلاً في غاية الكمال بقوله (معاً)، فإن المراد بها قرب الحركة في حالتي الإقبال والإدبار وحالتي الكر والفر، فلو ترك المطابقة مجردة من هذا التكميل ما حصل لها هذه البهجة ولا هذا الموقع (36)، وقد أوضح القزويني هذا التكميل بقوله: "يقول إن هذا الفرس **لفرط ما فيه من لين الرأس وسرعة الانحراف ترى كفله في الحال التي ترى فيها لببه**، فهو كجلمود صخر دفعه السيل من مكان عال، فإن الحجر بطبعه يطلب جهة السفل؛ لأنها مركزه، فكيف إذا أعانته قوة دفع السيل من عل، **فهو لسرعة تقلبه يرى أحد وجهيه حتى يرى الآخر**" (37).

ونخلص من خلال كلّ ما سبق ذكره إلى أن التعبير عن الفكرة الواحدة قَدْ يحتمل عدة بدائل يختلف بعضها عن بعض بمزايا دلالية خاصة، وعلى كلّ من المبدع والناقد المحلل أن يراعي ذلك، إذ يراعيه الأول في إبداعه وتعبيره عن فكرته باختيار البديل الأمثل، ويراعيه الناقد المحلل في تحليله للنصوص ومدى توفيق أصحابها في اختيار هذا البديل الأمثل من بين عدة بدائل تطرح نفسها على منشئ النص كما أسلفنا. وهناك في التراث نصوص غير ما ذكرنا تؤكد هذا الاتجاه في الإبداع والنقد والتحليل معاً، ولكنها كانت وكأنها غائبة عن أذهان من يهتمون بالنقد الحداثي، والمنبهرين بما أنجزه العقل الغربي في مجال النقد الأدبي وأثر اللسانيات بمفاهيمها الجديدة (القديمة) فيه. وهو مما سبقنا إلى الإشارة إليه بعض المطلعين على إنجازات القدماء في هذا الصد، فأنجزوا مقاربات غاية في الدقة والإنصاف.

واعلم أيها القارئ الكريم، في آخر هذه الدراسة المقتضبة، أن غايتنا هنا لم تكن المقاربة . وإن بدت أحياناً كذلك . بل وصفاً لمنهج من مناهج القدماء في تحليل الخطاب بآليات لسانية بحتة، كان من أهمها مفهوما: التجاور والتخيير (أو الاختيار).

هوامش الدراسة:

1) وهو ما تفضله في هذه الدراسة، وما استخدامنا للمصطلحين (أفقي وعمودي أو رأسي...) إلاَّ توطئة لمن تمرس على الأخذ بهما حتى نصل به إلى ما نريد.

1) انظر: عبد العزيز حمودة، المرايا المقعرة (نحو نظرية نقدية عربية). عالم المعرفة. أغسطس 2001. ص 247 وما بعدها.

2) انظر: نفس المرجع ص 253.

3) انظر: القزويني، الإيضاح في علوم البلاغة. ت: عماد بسيوني زغلول. مؤسسة الكتب الثقافية، بيروت. ط3. ص 90.

4) البغدادي، خزانة الأدب. ت: عصام شعيتو. دار ومكتبة الهلال، بيروت. ط1. 1987. 175/1.

5) المرزوقي، شرح ديوان الحماسة. ت: أحمد أمين، وعبد السلام هارون. دار الجيل، بيروت. ط1. 1991. 11/1.

6) انظر: خزانة الأدب 175/1.

7) نفس المصدر 177/1.

8) نفس المصدر 177/1.

9) نفس المصدر 176/1.

10) انظر: نفس المصدر 293/1.

11) نفس المصدر 175/1 أ 176.

12) نفس المصدر 176/1.

13) انظر: التهاوني، كشاف اصطلاحات الفنون، ت: أحمد حسن بسج. دار الكتب العلمية، بيروت. ط1. 1998. 156/4.

14) نفس المصدر 157/1.

15) خزانة الأدب 176/1.

16) تمام حسان، البيان في روائع القرآن. عالم الكتب. ط 2. 2002. 197/1.

17) خزانة الأدب 129/1 . 130.

18) البيان في روائع القرآن 434/1 . 435.

19) نفس المرجع 435/1.

20) نفس المرجع 438/1.

21) ابن الأثير، المثل السائر. ت: محمد محيي الدين عبد الحميد. المكتبة العصرية، بيروت. 1995. 150/1 . 151.

22) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز. ت: محمد التنجي. دار الكتاب العربي، بيروت. ط 1. 1995. ص 97.

23) انظر: نفس المصدر ص 93.

24) نفس المصدر 297 . 280.

25) انظر: نفس المصدر 142 . 143.

26) انظر: التفسير القيم لابن القيم 501 . 502 (نقلاً عن: فاضل صالح السامرائي، التعبير القرآني. دار عمار، عمان، الأردن. ط 3 1425هـ 2004م ص 34 . 35).

27) التعبير القرآني ص 36.

28) نفس المرجع ص 40.

29) انظر ابن جني، الخصائص. ت: محمد علي النجار. المكتبة العلمية. دون ط. 205/2 . 206.

30) انظر: دلائل الإعجاز ص 77 . 78.

31) نفس المصدر 193.

32) نفس المصدر ص 312.

33) انظر: نفس المصدر ص 205.

34) انظر: نفس المصدر ص 313 وما بعدها.

35) نفس المصدر ص 205.

36) خزانة الأدب 161/1.

37) الإيضاح في علوم البلاغة ص 132.

LLL

فلسطين... قصيدة وطنية مجهولة لإبراهيم ناجي

مصطفى يعقوب عبد النبي . القاهرة .

أغلب الظن أن مبلغ علم جمهرةٍ كبيرة من القراء بإبراهيم ناجي، أنه شاعر "الأطلال"، وأن فريقاً آخر من القراء إذا جاء ذكر ناجي تداعت إلى أذهانهم على الفور صورة ذلك المحب المعذب، كأنه "الطائر الجريح" الذي نأى بحبه عن العيون، فتوارى "وراء الغمام" في "ليالي القاهرة".

ذلك مبلغ علم غالبية القراء بناجي، والحقّ معهم إلى حدٍّ كبير، فقد أجاد ناجي أيما إجادة في تصوير لواعج الحب وآلامه، وفي هذا يقول الدكتور محمد مندور: "إن ناجي قَدْ أوشك معظم شعره أن يصبح قصيدة غرام متّصلةٍ وإن تعدّدت أحداثها وتنوّعت أنغامها. (1).

ويقترب الدكتور شوقي ضيف من هذا الرأي إلا أنه يزيده إيضاحاً بقوله: "أما ناجي فقد أسلم زمام شعره لنفسه ولحمّى الرومانسيّين، وسرعان ما ظهر على شعره "طَفْح" هذه الحُمّى وأخرج في هذا الاتجاه أول دواوينه "وراء الغمام" وفيه قصيدتان مترجمتان هما؛ "التذكار" لألفرد دي موسيه و"البحيرة" للامرتين. وكأنه يضع في يدنا مفتاح النغم الذي ينصّب في ديوانه، فالشاعران من زعماء الرومانسية في فرنسا وشعرهما يفيض بالحب اليائس الحزين. وعلى هذا النسق فَهِمَ نَاجي الشعر، فلم يصوّر عواطف الناس السياسية والوطنية من حوله، بل انصرف إلى نفسه يتغنّى بحبٍّ شقيّ عاثر، وهو غناء كله ألم وشجن، غناء عاشق يخفق دائماً في حبه" (2).

وطنية ناجي والنقاد:

لقد كان هناك ما يشبه الإجماع من النقاد على أن إبراهيم ناجي (1898 ـ 1953) لم يشغله في حياته سوى أقاصيص حبه، وإنه لم يخرج ـ في شعره ـ عن هذا النمط الأثير لديه إلا في مرات قليلة؛ إمّا للرثاء وإمّا لمدح من كان أهلاً لمدحه، وفي أقل القليل كانت هناك بضع قصائد في الوطنية لا تتجاوز خمس قصائد في ديوانيه اللذين أصدرهما في حياته وهما؛ "وراء الغمام" (1934) و"ليالي القاهرة" (1950).

أما ثالث دواوينه "الطائر الجريح" والذي صدر سنة 1957، أي بعد وفاته قَدْ خلا من أي قصيدة في الوطنية. وعندما أصدرت وزارة الثقافة المصرية في سنة 1961 "ديوان ناجي" الذي جمع ما تفرّق من شعره المطبوع أو المخطوط، أضيفت قصيدة وطنية سادسة.

وقد لفت هذا العدد المحدود من القصائد الوطنية، التي لا تتناسب مع شهرة شاعر كناجي، انتباه النقاد والكتّاب، ممّا حدا ببعضهم أن يغمز ناجي في وطنيته. يقول الأستاذ أنور الجندي: "وقد أُخِذَ على ناجي قصوره عند فنٍّ واحد، وأنه لم ينظم في القضايا الوطنية والقومية، ولم يشارك أمته في تحدياتها وأخطارها التي مرت بها خلال تلك المرحلة الدقيقة من حياتها" (3).

وقد حاول بعض النقاد تلمّس العذر لناجي بشتى الوسائل، فمنهم من حاول أن يزيد من عدد هذه القصائد، فأقحم قصائد لا تندرج تحت هذا الباب، مستشهداً ببيتٍ أو بيتين كدليل على أنها من قصائده في الوطنية. فعلى سبيل المثال، قَدْ أدرج الدكتور علي محمد الفقي قصيدة "في الباخرة" ضمن قصائد ناجي في الوطنية مستشهداً بأبيات منها:

وحيدٌ غير أنّي في زحامٍ
من الآمال تَترى والرّجاء

إلى أنْ لاح عرش النّور منّي

قريباً والهلال إلى اعتلاء (4)

على الرغم من أنها من قصائد العاطفة لا الوطنية بدليل قول ناجي في ذات القصيدة:

أُميمة إنّ عمر الحبّ حقّاً

لأعجب آيةٍ تحت السماء

فما أدري لأيّهما ثنائي

ثوانيه السّراع أم البطاء (5)

كما حاول ناقد آخر وهو الدكتور طه وادي أن يفسّر قلة قصائد ناجي في الوطنية، فاتخذ نمطاً غير مألوف في تفسير قصيدة ناجي الطويلة "ليالي القاهرة"، وهي قصيدة عاطفية في المقام الأول، إذ يناجي فيها الشاعر محبوباً عز لقاؤه قائلاً:

بعينيك اسْتهدي فكيف تركتِني

بهذا الظلام المطبق الجهْم أستهدي

فإنّي إذا جُنَّ وعاذني

هواك فأبديتُ الذي لم أكن أبدي... الخ

ويتلخص هذا التفسير في قوله: "هذا الجو الغزل العجيب، ليس في تقديرنا سوى معادلٍ موضوعيٍّ لحبٍّ آخر وحبيبة أخرى، وأنه غزلٌ في حب مصر، وحسرةٌ على ما أصيبت به، وحزن شديد وحسرة أليمة على عدم القدرة على تحقيق آمالها وقهر أعدائها" (6).

وأغلب الظن أن هذا الرأي، ضرب من اعتساف التفسير، أو إثقاله بمعان لا تتحملها المعاني التي قصدها الشاعر نفسه.

وإذا جاز مثل هذا التفسير في عرف وموازين النقد الأدبي، فإنه لا يجوز في معرض تبرير قلة قصائد ناجي في الوطنية. ومع تقديرنا البالغ لحسن نيّة هذا الفريق من النّقاد في معرض تبريرهم لقلة قصائد ناجي في الوطنية، فإننا لا نوافقهم الرّأي فيما ذهبوا إليه، بل لعلنا لا نجاوز الصواب إنْ قلنا أنهم قَدْ جانبهم الصواب جميعاً، لسبب بسيط للغاية وهو؛ أنهم لم يطالعوا من شعر ناجي سوى دواوينه الثلاثة وحدها، وهو نتاجٌ شعريٌّ قليل بالنسبة لشاعر في حجم ناجي، لاسيما أنه كان واحداً ممن يحسنون الارتجال بين معاصريه من الشعراء بشهادة كلٍّ من الشاعر العوضي الوكيل (7) والكاتب المسرحي نعمان عاشور (8).

والحقيقة أن لناجي نتاجاً شعريّاً آخر غير نتاجه المسجّل في دواوينه الثلاثة، وهو نتاج لم يطّلع عليه الكتّاب والقراء على السواء. ولو قُدّر لهؤلاء الكتاب أن يطلعوا على هذا النتاج الشعري المجهول، لكان هناك حديث آخر ورأي آخر، ولتغيرت صورة ناجي لديهم، ولعدوه واحداً من شعراء الوطنية في مصر بالقياس إلى سواه من شعراء جيله.

وقد يعجب القراء إذا قيل لهم، إن ناجي كان ذا حسٍّ وطنيّ وقوميّ لا تخطئه العين، إذ كان طبيباً نابهاً حي الضمير فقد كان يعالج مرضاه الفقراء مجاناً، بل كان كثيراً ما كان يشتري لهم الدواء من ماله الخاص (9)، وهو أمرٌ غير مألوف إلاّ لمن مَلَك ضميراً حيّاً، وحسّاً وطنيّاً رفيعاً حيال بني وطنه الذين لا يملكون ثمن العلاج والدواء. ليس هذا فحسب بل رفض أن يهاجر إلى أمريكا قائلاً: "إنني مؤمن بهذا الشعب، وكنت أعتب على صديقي الدكتور زكي أبو شادي ضجره بالحياة في مصر، حتّى ملّ الإنكار وهاجر إلى أمريكا. كنتُ أعتب عليه هذا الملل وأقول له: إن لدينا رسالة نؤديها للشعب، وعلينا أن نؤديها مهما لقينا في سبيلها أما هو فهاجر يائساً. وأما أنا فقد كانت تعتريني فكرة الهجرة من حين لحين، فأذكر نفسي بما قلته لأبي شادي، وهو أنني أحمل قلماً أؤدي به رسالة لبني قومي" (10).

قصيدة مجهولة:

لم يحدث لشاعر في العصر الحديث أن كان له هذا الكم الكبير من القصائد المجهولة التي لم ترد في أي من الدواوين التي سبق ذكرها، والدليل على ذلك أن الشاعر حسن توفيق قَدْ تمكن بجهدٍ فرديٍّ من الكشف عمّا يقرب من مائة قصيدة لناجي بعضها مجهول تماماً، والبعض الآخر تصرف فيه ناجي على نحو ما، فأثبت نصوصها الكاملة، ليصدره في سنة 1996 . بتكليف من المجلس الأعلى للثقافة في مصر . في مجلد ضخم بعنوان "الأعمال الشعرية الكاملة" لإبراهيم

ناجي، فجمع بهذا العمل المحمود والجهد المشكور شتات شعر ناجي.

وعلى الرغم من اعتراف الأستاذ حسن توفيق الضمني بوجود قصائد مجهولة لم يستطع الوصول إليها (11)، إلا أنه قَدْ حرص على القول إن "هذه الطبعة . يقصد الأعمال الشعرية الكاملة . هي الطبعة التي نستطيع أن نسميها بكل تأكيد.. الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم ناجي" (12).

وهذا الاعتراف الضمني، هو اعتراف صحيحٌ تماماً، أما قوله إن "هذه الطبعة بكل تأكيد الأعمال الشعرية الكاملة لناجي "فهو قول يحتاج إلى مراجعة وتحقيق. والدليل على ذلك أنه كانت لكاتب هذه السطور مساهمة متواضعة في الكشف عن عددٍ من القصائد المجهولة لناجي، في رحلة بدأناها منذ أكثر من ربع قرن، أتيح لنا . بفضل الله وتوفيقه . أن نكشف النقاب عما يقرب من خمسة عشر نصاً شعريّاً مجهولاً ما بين قصيدة ومقطوعة شعرية (13)، وللأسف الشديد أن معظم هذه النصوص الشعرية المجهولة لم ترد في "الأعمال الشعرية الكاملة"، إذ لم يطلع عليها الأستاذ حسن توفيق، برغم أننا قمنا بنشرها في عدد من الدوريات العربية قبل صدور "الأعمال الكاملة".

ومن بين هذه النصوص الشعرية المجهولة والتي عرفت سبيلها إلى "الأعمال الكاملة" قصيدتان؛ الأولى بعنوان "المجد الحيّ" ومطلعها:

يا أمّةً نبتتْ فيها البطولاتُ

لا مِصْرُ هانت ولا الأبطال قَدْ ماتوا

والثانية ومطلعها:

اليوم يومك في الرّجال فناد

في ساحةٍ مجموعة الأشهاد

وقد نشرنا هاتين القصيدتين في غير هذا المكان سنة 1989 . أي قبل صدور الأعمال الكاملة بسبع سنوات . ، وكان مما قلناه وقتها"... وعندما نأتي إلى شعر الوطنية عند ناجي، وقلة قصائده فيها، لا نجد سبباً لذلك سوى أن نقول: أن ناجي لم يكن بالشاعر الذي يغفل عن قضايا وطنه وأمته، فنظم في الوطنية، ولكن ما نظمه لم يعرف سبيله إلى دواوينه. والسبب في ذلك أنه كان كثيراً ما ينشد تلك القصائد في المنتديات والمحافل الأدبية، تاركاً للحظّ وحده أن يضمّها كتاب أو تنشرها دورية من الدوريات التي كانت تصدر في حينها... الخ" (14).

إذن هناك شعر مجهول لناجي عرف بعضه طريقه إلى "الأعمال الكاملة" والبعض الآخر قابع في مكان ما لم ير النور بعد، ولاشك في أن هذا الشعر المجهول يتضمن قصائد في الوطنية. والدليل على ذلك أنه قَدْ أتيح أن نعثر على كتاب تذكاري نادر، في بعض دور الكتب القديمة بالقاهرة، قَدْ صدر في سنة 1938. وقد جمع هذا الكتاب التذكاري وقائع المؤتمر النسائي الشرقي المنعقد بالقاهرة في الفترة من 15 إلى 18 أكتوبر سنة 1938 للدفاع عن فلسطين.

وقد حوى الكتاب خطباً لأقطاب الحركة النسائية في أقطار الوطن العربي تبين المأساة التي يعيشها الشعب الفلسطيني في ذلك الوقت. كما حوى الكتاب أيضاً قصائد حماسيّة لعددٍ من الشعراء العرب، والذي كان من بينهم إبراهيم ناجي الذي ألقى قصيدة جياشة بالوطنية فياضة بالحماسة بعنوان "فلسطين"، وهي قصيدة مجهولة تماماً لم يسبق نشرها من قبل في أي ديوان، كما خلت منها "الأعمال الكاملة"، ومعنى هذا أن ناجي كان على وعي تام بقضايا أمته، وعلى رأسها قضية فلسطين في هذا الوقت المبكر مما ينفي أي مظنة حول إحساسه الوطني والقومي.

ولعل في نشر هذه القصيدة المجهولة التي لا يدري الكتاب والقراء من أمرها شيئاً، والتي تنشر الآن لأول مرة منذ أكثر من خمسة وستين عاماً؛ نقول لعلّ في نشرها ما يزيل عما علق بأذهان النقاد حيال وطنية ناجي، فضلاً عن رد الاعتبار لدى جمهرة كبيرة من القراء التي لا تعرف عن ناجي سوى أنه شاعر من شعراء العاطفة فحسب.

وفيما يلي نص هذه القصيدة: فلسطين

للشاعر المطبوع الدكتور إبراهيم ناجي

أَخَذَ العينَ والفؤادَ جميعاً

قبسٌ من جوانبِ الشرق بادي

جَمَع الأهل والأحبّة الشّمل

ولمّ الشتاتَ بعد البعاد

أيقولون إننا (15) أُممٌ

شَتّى وقومٌ تفرقوا في البلاد

كَذَبَ مُا يقولون عنّا الأعادي

وضلالٌ تخرّص الحسّاد

يا بني العمّ يشهد الله إنّا
أُمةٌ وَحّدت على الآباد
وَحّدت بيننا شتات الأماني
وَحّدت بيننا لَيالي الجهاد
قَدْ وقفتُم على اللظّى ومشينا
يا بني العمّ فوق شوكِ القتاد
يا فلسطين أيها الوطن الدّا
مي تقبّل سلام هذا الوادي
يا أنين الجراح في الآسادِ
وزئير الآسادِ في الأصفاد
قَدْ سمعناك داوياً في حمانا
فمدْدنا إلى حماك الأيادي

*****

يا فلسطين كيف أصبحت بالله
وما ذا لَقِيتِ بعد السّهاد
أَو لَمْ يلمح الظلومُ على أفقـ
ـك والدَّهرُ عبرةٌ للعباد
أَو لم يلمح الظلوم عليه
شبحاً للطغاة بالمرصاد
قبسٌ من محّمدٍ وشعاع
كدمٍ من فؤاد عيسى النادي
فلقاءٌ ولا أقول وداعاً
نحن منكم غداً على ميعاد
حيث يغدو المآب تحقيقُ حُلْمٍ
ويكون اللّقاء كالأعياد

الهوامش:

(1) الشعر المصري بعد شوقي، د. محمد مندور، ج 2 ص 90.

(2) الأدب العربي المعاصر في مصر، د. شوقي ضيف، ص 156.

(3) آفاق جديدة في الأدب، أنور الجندي، ص 197.

(4) إبراهيم ناجي، د. علي محمد الفقي، 192.

(5) ديوان ناجي، جمع وتحقيق أحمد رامي وآخرين، ص 51.

(6) شعر ناجي.. الموقف والأداة، د. طه وادي، 95

(7) مطالعات وذكريات، العوضي الوكيل، ص 261

(8) مع الرواد، نعمان عاشور، ص 48.

(9) بلابل من الشرق، صالح جودت، ص 19.

(10) إبراهيم ناجي، مصدر سابق، ص 232.

(11) الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم ناجي، جمع وتحقيق حسن توفيق، ص 103.

(12) المصدر السابق، ص 107.

(13) علامات في النقد، مجلد 9 جزء 35، ذو القعدة 1420 هـ، الأعمال الشعرية الكاملة لإبراهيم ناجي.... ملاحظات ونصوص مجهولة، مصطفى يعقوب عبد النبي، ص 337 . 375

(14) الحرس الوطني، العدد 81، ذو القعدة 1409 هـ، لإبراهيم ناجي وقصائده المجهولة في الوطنية، مصطفى يعقوب عبد النبي، ص 108

(15) وردت في النص الأصلي "إنا" مما يخل بالوزن العروضي للبيت، والصواب ما أثبتناه، ولعل خطأ مطبعياً وقع.

LLL

الإبداع العربي وهذا العالم

د. خالد محيي الدين البرادعي – سورية

بدءاً من اللسان:

إن تتبع الألفاظ العربية في قواميس اللغة، يدفعنا للتساؤل عن الأحقاب الموغلة في القدم والتي مرت على العرب وهم يرصدون ظواهر الحياة وحركات الإنسان والحيوان، وحالات الخيال والحلم واليقظة والتوهم والتفكير. حتى اجتمعت لهم هذه الثروة اللفظية الهائلة، من مفردات وصفات. والتي لا يمكن لها أن تتجمع إلا مرافقة لمرور عشرات القرون من الزمن.

ألم نقرأ مثلاً أن اللغة السومرية ظلت ألفي سنة تشبه ما نسميه بـ (اللغة الرسمية) للأكاديين والبابليين، وبها يدونون وثائقهم على ألواح الفخار، بعد انقضاء الوجود السومري؟

وإذا كانت البديهة تقول إن اللغة نطقت أولاً فإن حركة التدوين لاحقة لها بزمن لا نعرف طوله. والذين يعتمدون النقوش القليلة المكتشفة في بعض المناطق العربية للاستدلال على تطور اللغة، وقعوا في خطأ عدم التمييز بين النطق والكتابة. ورسم المفردات في القرآن مثلاً. ليس صورة للفظها ولا رسماً لنطقها وكما كان يتخاطب بها فصحاء قريش وشعراؤنا الجاهليون.

ألم نقرأ في التنزيل العزيز الحيوة والصلوة والزكوة؟ وكيف أن رسم القرآن استغنى نهائياً عن الألف في وسط الكلمة؟

الصلحات.. الظلمت.. الألبب.. جنت. بسلطن. فنبذنهم. الصعقة. يجدلون. الأعنق. الأغلل. السلسل. الكتب. جزؤه. الملئكة؟ وأصحب الئيكة. وهل أتاك نبؤا الخصم.؟

وأنت تعلم أن رسم المفردات في القرآن الكريم ينتمي إلى عصر قَدْ تطورت فيه الكتابة ورسم الحروف. فهل لاحظت اختفاء الألف من الـ التعريف في كلمة الأيكة؟

لو قدر لغريب أن يتعلم العربية قراءة وكتابة كيف يقرأ مفردات القرآن الكريم عندما يراها للمرة الأولى. وهذا ينطبق على جانب من النقوش المكتشفة. خاصة وأنها دونت أو استخدمت قبل القرآن بزمن طويل. وقبل أن تتخذ الحروف العربية رسمها الدال الذي نعرفه.

ومع ذلك. نرى دفقاً كالسيل يحمل عشرات الدراسات المترجم منها والمنقول والموضوع. جاءت لتنصب كلها في سؤال واحد عجز أصحابها عن رؤية جوابه. كان ذلك بحثاً عن (اللغة الأم) التي تفرع منها عدد من اللغات كالعربية، والعبرية، والآرامية. كلغات ما تزال حية تتطور بحكم السنة المألوفة في الكون. الغربيون أطلقوا على اللغة الأم المفقودة (السامية) والعرب كتبوها وراءهم كذلك. وهؤلاء وأولئك يعلمون أن لفظة: السامية عبارة توراتية لا تحمل أي دليل علمي أو تعتمد على سند تاريخي. بعد أن أصبح بحكم المسلم به أن التوراة ليس كتاباً تاريخياً خاصة منه سفر التكوين الذي سلسل الناس كما لو كانوا أفراد أسرة مؤلفة من عدد من الأولاد. لو اعتبرنا سفر التكوين مجموعة رموز، لاطمأننا إليه لكن لا لنعتبره تاريخاً أو وثيقة من وثائق التاريخ. خصوصاً بعدما تدفق على الإنسانية هذا السيل العرم من الطمائر الحجرية والفخارية والتي جاء معظمها ينقض (تاريخية) التوراة بالدليل المحسوس.

قلة من المثقفين دفعتهم الجرأة الأدبية للخروج على هذا الإجماع الخاطئ. ليتساءلوا بدورهم: لماذا لا تكون العربية هي

الأصل الذي تفرعت عنه تلك اللغات؟ خاصة وأن بعض القبائل العربية مازالت تتكلم لغة أشبه ما تكون بلغة القرآن. وقبيلة هذيل في الحجاز مثال صدق. فقد أنجبت هذه القبيلة في الجاهلية والإسلام عدداً من أرق الشعراء وأحسنهم بياناً وأغناهم فصاحة. ولشعراء هذيل ديوان مطبوع يحمل أسماء بعضهم ونكهة شعرهم(1).

أحد المؤرخين المعاصرين عايش هذه القبيلة وسمع لسان أهلها الأطفال والشيوخ(2) وتساءل: لماذا نفترض أن هؤلاء الذين يتكلمون لغة لم يطرأ عليها تبديل منذ ستة عشر قرناً. لهم لغة أخرى هجروها سابقة لها.وما الذي يدفعهم ليفعلوا ذلك؟ وكيف يتم هذا التبديل في لغتهم وهم يعيشون في نفس المكان؟ وما الذي يقنعنا أن بني هذيل كمثال غيروا لغتهم كالملابس. بل لماذا لا نقول أنهم يتكلمونها منذ عشرة آلاف سنة مثلاً؟

أحد مؤرخي أدبنا القديم يتساءل: هل يكون الشعر الجاهلي وليد فترة لا تتجاوز القرنين قبل الإسلام؟ وهل هي فترة كافية ليتكامل خلالها شعر يبهرنا ويبهر العالم بغناه وعذوبته وقدرته على الوصف والتعبير عن أدق العواطف وأعمق نأمات النفوس. ومن يقرأ قصيدة واحدة لأحد الجاهليين الكبار يدرك أن هذا الشعر نتاج آلاف السنين من الدربة والخبرة والتطور(3).

وإذا كان علماء الحضارات يلجأون إلى الفرضيات عندما تعوزهم الأدلة. لماذا لا نفترض أن الموجات العربية التي تدفقت إلى المنطقة العربية من آشوريين وبابليين وكنعانيين وفينيقيين ومصريين. هاجروا يحملون معهم اللغة الأم. والتي نفرضها (العربية)، ثم تبدلت على ألسنة أجيالها بحكم التعامل مع بيئات جديدة؟ أليس هذا الافتراض أقرب إلى المنطق من الفرضية المعاكسة التي تقول إن سكان الجزيرة العربية تبدلت اللغة على ألسنة أجيالهم، والذين يتوالدون في المكان نفسه؟

وتعاقبت الوقائع:

ينظر اللاحقون في علم العروض. هال بعضهم أن تتفتق العقلية العربية (البدوية) عن هذا العلم المفعم بالذهنية الرياضية المعمقة والمنظمة. وظل بين استهتار حيناً وتهاون حيناً.. حتى ظهر إلى الناس أن علم العروض عملية معقدة ومنظمة وتدل على وعي مكتشفه حتى لكأنه تجاوز به عصره. وأنه ليس مجرد إشارات يستدل بها على سليم الوزن من فاسده. وأن هذا العلم المكتشف في البيئة العربية يدل على ما هو أعمق. من دلالته. أن القافية الموحدة بطول القصيدة لم تعرف إلا في الشعر العربي بها منها: (استعمال القافية والغزل العذري. وشعر الحماسة)(4).

فيحاول الطيبون من العرب وراء أساتذتهم في الغرب الالتفاف على هذا التفرد الإبداعي لتهديمه. بمحاولة إيجاد سوابق له في الآداب الأخرى. وكما كثرت النظريات المفترضة بلا علم أو سند تاريخي حول فرعية اللغة العربية وأنها تنتمي لأصل ضاع. كثرت الفرضيات حول تأثر العروض العربي بالإغريقي حيناً وبالهندي السنسكريتي حيناً. وعندما تتداعى هذه الفرضيات وكلها إنشائيات ذهنية بحتة. يلجأ بعض أصحابها إلى رأي آخر خلاصته أن العروض الهندي والعروض العربي والعروض الإغريقي ثلاثة فروع لها أصل آشوري أو بابلي أو سومري. كنا نتمنى أن يكون الرأي الأخير هو الصحيح لأن كلّ شيء يظل كما نريده عربياً في نشأته وتكوينه.

الذين استدلوا عن طريق القياس لا عن طريق التحقق العلمي من أن الخليل اقتبس من الإغريق. استندوا إلى أن عصر الخليل كان عصر ترجمة ونقلت فيه العلوم الإغريقية إلى العرب. دون أن يقدموا شيئاً موثقاً. والذين اتهموا الخليل بالاستناد إلى العروض السنسكريتي اعتمدوا على رأي جاء به أبو الريحان البيروني في كتابه المعروف (ما للهند من مقولة)(5) ، ولعبت مخيلاتهم الروائية في قول البيروني حتى أخرجوه عن أصله، ثم سكبوه كما يشاؤون. فقال قائل منهم أن التشابه البعيد بين العروض الهندي والعروض العربي لا يترك مجالاً للشك في تأثر الخليل بن أحمد بطريقة التقطيع بالشعر

الهندي مما هداه إلى وضع دوائر العروض(6). وعندما رجعنا إلى كتاب البيروني المذكور رأيناه يتحدث عن التقارب بين النحو العربي والنحو الهندي، وعن التقارب بين العروض العربي والعروض الهندي. لكنه لم يثبت أخذ الخليل عن الهنود بل العكس. ومما قاله البيروني:

"وهم يصورون في تعديد الحروف شبه ما صوره الخليل بن أحمد والعروضيون منا للساكن والمتحرك"(7). وفيما يتعلق بالنحو الهندي يقول البيروني، بعد أن يذكر أسماء كتب لغوية للهنود ضاعت ولم يهتد إلى واحد منها: "وحكي أن هذا الرجل (....) كان مؤدب الشاه في زماننا ومخرجه. وأنه أنفذ هذا الكتاب لما عمله إلى كشمير...)(8).

لاحظنا أن البيروني يقول إن الهنود يصورون شبه ما صوره الخليل. وهذا الخبر بيّنٌ لا لبس فيه. أي أن الهنود هم الذين أخذوا عن العرب علم العروض. كما أخذ الفرس عن العرب الشعر وعلم العروض. وإذا كان كتاب النحو الهندي الذي أشار إليه أبو الريحان قَدْ صنع (في زماننا) أي في القرن الهجري الخامس حيث عاش البيروني والخليل عاش في القرن الثاني الهجري. في أي منطق يكون السابق أخذ عن اللاحق. ولماذا فهم هؤلاء الطيبون أن الخليل الذي عاش في (خص) حسب تعبير الأوائل قَدْ أخذ العروض عن السنسكريتية؟ أو عن الإغريقية؟

كافة المشتغلين بعلم العروض من العرب. وقليل من الأجانب المستعربين يرجعون الحركات والسكنات إلى طبيعة اللغة العربية. أي أن اكتشاف العروض عملية ذاتية لا يمكن أن تكون من خارج اللغة. وأن مصطلحات العروض بأكملها مشتقة من أسماء أجزاء الخيمة أي ذاتية في بيئتها. وأن الأنغام الشعرية التي اعتمدها الخليل في بناء الدوائر الخمس كان لها أساس قديم. قرأناه في عشرات المظان، وعشرات مثلها لمؤرخين ولغويين وعروضيين ورواة تخبرنا أن الخليل بن أحمد سئل بعد أن أحكم علم العروض عبر سنين من العذاب والاحتراق: هل للعروض أصل؟ قال: نعم مررت بالمدينة حاجاً فرأيت شيخاً يعلم غلاماً يقول له: قل:

نعم لا. نعم لا لا. نعم لا. نعم لا لا.

فقلت ما هذا الذي تقوله للصبي؟ فقال: هو علم يتوارثونه عن سلفهم يسمى التنغيم.

وأصبح غنياً عن الترديد والتكرار أن تشبيه بيت الشعر ببيت الخيمة إثر اقتباس أجزاء الخيمة لأجزاء البيت الشعري. وأن سير الجمل بحركاته المختلفة قَدْ أثر في موسيقى الشعر العربي. وكل دارس للعروض يتذكر أن أنغام بعض الأوزان جاءت محاكاة لحركة الجمل في سيره.

لم يكن العروض هو فرادة الخليل بن أحمد وتفرده عبقريته لكن كتاب "العين" الشامخ الباذخ وأول معجم من نوعه في تاريخ اللغات الإنسانية يشجب عنه الاتهامات التي لا تناله شخصياً بقدر ما يراد منها النيل من الفكر العربي كمسهم في صنع الحضارات الإنسانية.

وقاموس " العين" الذي لم يستطع كافة رجال اللغة حتى الآن تجاوزه يسطع دليلاً على عبقرية الرجل. من حيث فهمه للأصوات عند حديثه عن مخارج الحروف ولملمة شوارد اللغة وحصرها(9) وحديثه عن جذور اللغة وتطور ألفاظها. إضافة إلى علم النحو الذي أسس سيبويه كتابه المعروف على أساسه(10). ويذكر ابن النديم لهذا الرجل المعجزة كتابين لا يعرفهما أحد هما (النغم) والآخر (الإيقاع).

هل أتاك حديث الشعر، وللشعر حديث ذو شجون؟ حسناً...

لن أبدأ. لن استقصي معك البدايات التي أنشأها المستشرقون حول تفكك القصيدة العربية. فلهؤلاء الناس شأن هو في جوهره يختلف عما نحن فيه. هم لا يعرفون القافية الموحدة التي ميزت الشعر العربي بفرادة لا أقول أفضل. بل عرف الشعر العربي من خلالها. كما عرف الشاعر العربي بتعامله الحميم والخاص مع المرأة في إبداعه. أقصد إذا كان لكل إبداع

لدى كلِّ أمة خصوصية تميزه. فالشعر العربي يحمل بعض الخصوصيات التي تصنع له فردانيته وبها عرف. كما العربي الجاهلي عرف بفردانيته من خلال الشعر.

صحيح أن الشاعر العربي الذي أخلص للبلاغة وجاهد للوصول إلى القليل الدال. حاول أن يكثف الشحنة الشعرية في البيت الواحد. حيث لا تتكئ معاني البيت أو دلالته أو إيحاءاته أو صوره على بيت آخر. وصحيح أيضاً أن الشاعر الذي جاء بعد الإسلام حاول أن يكثف لغته ليتفوق على سابقه الجاهلي وما من مثقف إلاَّ ويعرف حديث بشار ومحاولة التغلب على امرئ القيس من حيث تكثيف عدد المعاني في بيت واحد. هذان كمثلين: جاهلي وإسلامي.

لكن عناية الشاعر العربي بصناعة البيت لا تعني عزل البيت عن الآخر. وقد يكون تكثيف الأغراض في القصيدة العربية ميزتها الدالة على فردانيتها وخصوصيتها. والجاهلي كان رساماً بارعاً في تسلسل عدد من اللوحات الشعرية في القصيدة الواحدة، تلك التي أسماها القدماء أغراض القصيدة.

قَدْ تكون أهم ميزات القصيدة العربية الطويلة. وحدة إيقاعها وقدرة الشاعر على تسلسل لوحاتها كأن الواحدة تتخلق من الثانية بهذا اللون من الشعر ألف العربي وجوده وعرف ذاته ورحل إلى الكون من خلاله. لكن أيدي الوراقين وألسنة الرواة عبثت عفواً أو قصداً بمعظم القصائد الجاهلية. فروتها على غير ترتيبها الأول. مما هيأ للأجانب أنها مفككة متناثرة لا يربط بين أبياتها غير القوافي(11).

هذه الحالة التي أصابت القصيدة الجاهلية أخرجت لوحاتها عن وحدتها الفنية أو المعنوية. وقد تنبه طه حسين كواحد من كبار مثقفينا إلى هذه الحالة. وأن اختلاف الرواة في رواية الشعر الجاهلي وتغيير مواقع الأبيات أعطى للمستشرقين صورة سيئة عن هذا الشعر. لكنه يطرح رأيه في وحدة القصيدة كما يعرف الوحدة لا كما يراها المستشرقون، ويرى في معلقة لبيد مثلاً وحدة تبدو في (النفس القوية العالية السمحة التي أنشأها)(12).

وبعد أن أبدى المستشرقون ما أبدوه من موضوع تفكك القصيدة العربية. تطوع عشرات العرب لا ليدافعوا عن شعر أمتهم الذي كان أحد أسباب خلودها بين الأمم ذوات التراث الحي. بل ليعبروا عن هوسهم بحثاً عن وحدة عضوية مفقودة في القصيدة العربية، كما أرادها الغربيون.

عباس محمود العقاد مثلاً لجأ إلى المقارنة بين القصيدتين العربية والإنكليزية. متأثراً بالنقد الإنكليزي وبالمفهوم النقدي للقصيدة لدى النقاد الإنكليز(13). لا ننكر صحة رأي العقاد في النقاد القدامى الذين شجعوا الشاعر على استقلالية البيت. لكننا ننكر عليه المقارنة. ناسياً أن ما جاءت به القصيدة الجاهلية عندما نوفر لها عودة أجزائها كما أنشأها الشاعر الجاهلي هو الذي وفر لها فردانيتها وعندئذ تلغي عملية المقارنة بين أدب وأدب.

مثل هذا الرأي تبناه ميخائيل نعيمة في (الغربال) وجدد النقمة على الشعر القديم الشاعر التونسي أبو الشابي الذي شبه القصيدة العربية بحديقة الحيوان(14). وسأقف وقفة هادئة أمام واحد من هذه الآراء الخطيرة التي طرحها الأستاذ أحمد أمين في (فجر الإسلام) حول الشعر العربي القديم.

بعد استعراضه وتحليله للعرب والعقلية العربية معتمداً على آراء المستشرقين: (وخلاصة القول أن الشعر الجاهلي لا يدلنا على خيال واسع متنوع، ولا على غزارة في وصف المشاعر والوجدان. بقدر ما يدلنا على مهارة في التعبير، وحسن بيان في القول)(15). ينتقل في فصل تالٍ من الكتاب للحديث عن الأدب الفارسي وأثره في الشعر العربي: (ولم يصل إلينا شيء من شعر الدولة الساسانية، على عظمة كثير من ملوكها وحاجتهم إلى من يتغنى بمدائحهم. فهل اكتفى الفن بتعبيراته بالحفر والنقش والبناء والغناء أو عبر أيضاً بالشعر، ولكن عدا عليه الشعر العربي فقلته؟ نحن إلى الثاني أميل)(16). هكذا

يصدر حكمه القاطع بدون أي دليل تاريخي على وجود شعر فارسي قبل الإسلام، ليس هذا وحسب، بل يدون لنا قائمة بأسماء شعراء عرب ذوي أصل فارسي لان الشعر على ألسنتهم واكتسب ميزات فنية جديدة لم تكن في الشعر العربي. منها قول زياد الأعجم يخاطب حمامة سجعت بقربه:

تغني أنتِ في ذممي وعهدي
وذمة والدي إن لم تطاري
وبيتك أصلحيه ولا تخافي
على صغر مزغبة صغار
فإنك كلما غنيت صوتاً
ذكرت أحبتي وذكرت داري
فأما يقتلوكِ طلبت ثأراً
له نبأ لأنك في جواري

(... أفلست ترى معي أن هذا الشعور على هذا النحو الجديد لم أعرفه للعرب من قبل؟ ولعل عليه مسحة مانوية من حماية الحيوان)(17). فهل سمع أو عرف باحث أن كليباً بن ربيعة الشاعر الجاهلي قَدْ تأثر بالفرس أيضاً واستبطن المسحة المانوية وهو القائل:

يا لكِ من قبرة بمعمري
لا ترهبي خوفاً ولا تستنكري
قَدْ ذهب الصياد عنك فأبشري
ورفع الفخ فماذا تحذري
خلالكِ الجو فبيضي واصفري
ونقري ما شئت أن تنقري
فأنت جاري من صروف الحذر(18)

عشرات القصائد التي حفل بها الديوان الجاهلي والإسلامي الأول، وهي تناغي الحمائم والطيور ذات الهديل والغناء الشجي. وهي جزء من كائنات القصيدة الجاهلية. نسمع مثلاً آخر لعدي بن الرقاع:

ولما شجاني أنني كنت نائماً
أعلّل من برد الكرى بالتنسمِ
إلى أن بكت ورقاء في غصن أيكة
تردد مبكاها بحسن الترنمِ
فلو قبل مبكاها بكيت صبابة
بسعدى، شفيت النفس قبل التندمِ
ولكن بكت قبلي فهاج لي البكا
بكاها فقلت الفضل للمتقدمِ(19)

أوردنا هنا مثلين: الأول يعبق بنكهة التعاطف الإنساني مع الطائر. والثاني يحمل أنفاس العاشق الذي يكاد قلبه يسيل من حروفه.

لو تروّى المرحوم أحمد أمين بالحكم إلى ما بعد قراءته الشعر الجاهلي ولو خفف اعتماده على المستشرقين لما أصدره. وعجب أن يحمل الشعر العربي المتطور تأثره بالشعر الفارسي. ولا يعرف مؤرخ أو دارس أن للفرس شعراً قبل القرن الثالث الهجري حيث أبدعوا شعرهم على غرار الشعر العربي حذوك النعل بالنعل. وكل ما يروى عن شعر فارسي دارس. يجيء بمجالات الظن والتخمين، ولا يمكن أن يطمئن عالم للظن في مجال الدراسات الموثقة.

بل أحسب الفرس أنفسهم لا يخجلون من هذه الحقيقة التاريخية ولا المشتغلين في حقل الدراسات الأدبية الفارسية كذلك. والشعر الفارسي كما يقول أحد دارسيه (متعدد الأنواع) متنوع الأغراض والموضوعات... ينقسم إلى الموضوعات التالية(20):

شعر القصور، شعر الملاحم، شعر الغزل البشري والصوفي، الشعر القصصي الرومانتيكي، الشعر التعليمي، وهذه الأنواع ارتبط ظهور بعضها بظهور الشعر الفارسي الإسلامي في عصوره الأولى. وظهر البعض الآخر في عصور لاحقة) وحاولت الدكتورة إسعاد عبد الهادي قنديل أن تجد بدايات القرن الهجري الثالث. بعد حديث عن شعر فارسي قديم ضاع ولم يبق منه شيء. لأنه كتب بعدة لهجات. قبل توحيد اللغة الفارسية الحديثة التي عرفت باللغة الدرية واستخدمت كلغة أدبية في بدايات القرن الثالث الهجري. وكتبت بالحرف العربي. أما اللغات واللهجات القديمة السابقة للإسلام فقد عثر على أحد مراحلها مكتوبة بالخط المسماري. أضف إلى

أن بحور الشعر الفارسي هي بحور الشعر العربي بذاتها. بنفس أسمائها وأعدادها. أضاف إليها اللاحقون ثلاثة بحور وهي كما دونها أحد الشعراء الأوائل:

طويل ومديد وبسيط أمست وديكر

رجز يا هزيج آمد أي مرد عاقل

سريع ورمل وأفراست ومضارع

تقارب تدارك ذكر بحر كامل

ذكر مقتضب منسرح دان ومجتث

خفيف ومديد وقريب ومشاكل(21)

أرأيت؟ كيف أن العرب بعض العرب، قَدْ تحمسوا لآراء المستشرقين أكثر من المستشرقين أنفسهم.. بل بعضهم تحدث عن شعرنا بلهجة أكثر إيلاماً من لهجات المستشرقين.

وعن الوجه الآخر:

لكن الذين أنفقوا السنين الطوال من حياتهم الفكرية ليظهروا أو يضيئوا الجانب السلبي في الشعر العربي القديم. وتسابقوا كالجياد النشيطة أمام قراء هذا الشعر ومتذوقيه، وهم يتدافعون لرجمه وتحجيمه أو الحد من قيمته الفنية والعاطفية. نسوا جانبه المضيء الذي بهر المنصفين والمحايدين من دارسي الشعر في العالم عرباً كانوا أم غير عرب. ولكي نتحدث عن القيمة الفنية للشعر العربي بدءاً من الجاهلية، يخطر لي أن أسأل: هل يجوز لنا أن نحاكم القصيدة الجاهلية من خلال معايير ثقافتنا المعاصرة؟ لعل ما اتفق مؤرخو الأدب العربي الأجانب وأهمهم بروكلمان وبلاشير. ونيكلسون. ونالينو. وغيرهم ومن ورائهم مقلدوهم العرب حول تفكك القصيدة وافتقارها إلى الوحدة. نسألهم بدورنا: من هو الذي طلب من الشاعر الجاهلي تأسيس قصيدته وفق الوحدة التي نطالبه بها الآن؟ ولماذا لا نقرأ الشعر الجاهلي كفن نستخرج له قوانين نقده من خلال بنائه؟

الشاعر الجاهلي رسم شعره في لوحات كما قلنا منذ قليل. ولو قدر للقصيدة الجاهلية أن تكتب كما أنشأها صاحبها لعثرنا على وحدة المشاهد وتسلسلها. ومازال رغم عبث الرواة والوراقين بعض من هذه القصائد يحتفظ بوحدة ليست كالملحمة ولا كالمسرحية، بل وحدة اللوحات والعاطفة، والتصوير الدقيق للمشاعر والطبيعة، والبراعة في الانتقال من مشهد إلى آخر. والأهم هو استغراق الشاعر الجاهلي في بيئته. كأهم ميزة يتميز بها كلّ إبداع أصيل. ليست البيئة كلفظة محدودة الدلالة الفكرية كنقل الطبيعة الجغرافية التي يعيشها الشاعر. بل البيئة بكامل قنواتها ومجمل معطياتها الجغرافية والتاريخية واللغوية والنفسية، في مجال التكامل الفني للقصيدة ننقل هذا التحليل ليوسف اليوسف عن إحدى قصائد الشنفرى: (يتعاضد الإيقاع والحركة والخيال "الصورة" والعلائق اللغوية في اللامية لتحقق نوعاً من التكامل يخرجها في زي فني متناسق وعظيم ويرفعها إلى مصاف أوابد الشعر العالمي القادر على مقاومة الزمن، لأنه خاطب أعمق أغوار النفس البشرية. هذه الأغوار التي تحقق ثباتاً عالي النسبة. وليس هناك من عنصر شعري في اللامية يعمل بوهن أو دون اندغام مع بقية العناصر. ولعل هذه أهم سمة من سمات الشعر العظيم.

أما وحدة الإيقاع، وأهمية القيم الصوتية، فتتناسبان مع صخب الانهيارات الداخلية للشاعر ومع الشروخ العميقة في نسيج روحه.

ولقد استطاعت اللامية بما أوتيت من فنية نادرة، ولاسيما حسن توظيف الطاقة الشعورية للغة، أن تحمل المنظور والمحسوس شديدي النصوع أمام الحواس، وذلك نظراً لشدة ضغط العيانات والوقائع على روح الشاعر. ولهذا يشعر قارئها أن الصور وكذلك المفردات، ذات لحم وردي طري وغض يمكن أن يشم ويذاق حتى عبر الجلافة العجيبة لبعض الكلمات. ولعل أول وظيفة يؤديها الشعر الجاهلي بعامة، واللامية بخاصة، هي أن الشعر يجعل الحواس تأكل وتشرب، وبالتالي تنمي الانفعالات الداخلية الصادقة)(22).

قَدْ تكون وحدة القافية في القصيدة العربية القديمة، بدءاً والتي نتج عنها ضرورة تكامل الصورة في البيت الواحد، واستقلاله عن البيت الآخر. هي التي أسهمت في خلخلة الرواية أولاً. مما صور للاحقين القصيدة مفككة أو مبعثرة وكان على أي مثقف عربي أن يدرك هذه البديهة عندما يقف أمام قصيدة

لم يعتورها التفكك من جراء الرواية، والشواهد كثيرة من الشعر الجاهلي نفسه.

وإذا أوهمت هذه الحالة بعض المستشرقين خاصة وهم مندهشون بالقافية التي لم يألفوها في شعر شعرائهم، ما كان لها أن توهم العرب أنفسهم. وخاصة النقاد المؤرخين وأصحاب التجارب الشعرية. لينهالوا على الشعر القديم رجماً وتمزيقاً.

أما (الأنثى) في القصيدة الجاهلية. كيف. ولماذا؟ فما أراها أقل غموضاً من لغز عميق جداً ما استطاع الدارسون على كثرتهم وتعاقبهم تفكيك رموزه. الحبيبة أو الأنوثة الرمز في القصيدة الجاهلية لون من ألوان الألوهة يتحسس المؤمن آثارها المتفوقة على الطبيعة البشرية للأنثى لكنها أبداً غائبة، صحيح أن الشاعر الجاهلي على مستوى المحسوسات كان يرى أن ريق الحبيبة أشهى من الخمر، وأن لفتتها ألطف من لفتة الظبي، وبشرتها أنعم من الذهب المصقول وبسمتها أرق من إشراقة الشمس في أصباح الصحراء الباردة، وصحيح أن الشاعر الجاهلي استخدم لغته في وصف الحبيبة كما المثّال البارع يستخدم أدوات الحفر على الرخام. وعلى المستوى النفسي نلمس أن (مصدر الماء العذب وقبلات الحبيبة ومنع المواعيد وملذاتها المكتوبة، مواضيع مقدرة جداً في هذا الشعر ذي اللطافة الشهوانية)(23).

بيد أن لا الحبيبة ماثلة أمام الشاعر، ولا مواعيد تتحقق ولا الحبيبة تمارس وظائفها البشرية. وكل ما يراه الشاعر يركض من خلفه لا من أمامه. كأنه على مستوى اللاوعي مدفوع للحديث عن الأنثى المستحيلة مشروعاً وتحققاً. وكأن غيابها مرتبط بغياب حقب من الوجود يرى الشاعر آثارها فيما حوله. وكل ما هو مشتهى ومحبب ومثير يذكره بها.

هل تكون آثار عبادة الإلهة الأنثى هي التي انتقلت إلى الشاعر الجاهلي عبر الأجيال؟ وإذا صحت هذه الفرضية ألا يترتب عليها أن تكون إحدى خلفيات وحدة الثقافة، ونتاج الأرومة الحضارية التي تفرع عنها ما لمسنا من آثاره في مصر والشام ووادي الرافدين؟ كلها تساؤلات مشروعة، وكلها أسئلة يغلفها الغموض، وتدور من حولها الحيرة والشكوك.

المتشابهات في الشعر القديم:

ظاهرة تلك رافقت الشعر في مسيرة العربي لا ننكر وجودها. الجاهليون مجموعة سلاسل من الشعر تعلقت حلقاتها، الرواية شاعر، يتلقى الفن عن شاعر. يتأثر به حيناً ويتفرد في رحلته أحياناً. شأن كلّ إبداع وفي كلّ أمة من الأمم. قَدْ تكون ظاهرة المديح إحدى الآفات التي ابتلعت كثيراً من الطاقات الإبداعية التي لا نعرف مدى خصوبتها وفردانيتها لولا تعلقها بالحكام والسلاطين. وعلينا أن لا نخلط كما فعل المحدودون في الدمج بين مديح الجاهليين ومديح من تعاقبوا بعد الإسلام. فالجاهلي كان فخوراً بذاته مختالاً بقبيلته. ليس مداحاً يتكسب إلا في القليل الشاذ، كالحطيئة مثلاً. لكننا نلاحظ حالة الحب بنبلها الإنساني الخلو من التزلف كما هي في قصائد زهير بن أبي سلمى. واستمرت الحالة العشقية تلك بين الشاعر وممدوحه في جانب من قصائد اللاحقين بعد الإسلام. وكأن الشاعر في بعض الحالات كان يسقط مثاليات البطولة دفعة واحدة على الرجل الذي يمدحه، سواء كان خليفة أو وزيراً أو صاحب ود في قلب الشاعر لا تربطه بالسلطان رابطة. ومن أفدح العيوب النقدية أن نتعامل مع مجموع شعر المديح تعاملاً تتساوى بداياته ونتائجه.

وتحدثنا عن الخلخلة التي رافقت رواية الشعر وأدخلت شعر زيد بشعر عمرو. لكن ذلك ظل على مستوى العام والسائد وغير المتفرد لدى أصحاب المواهب العظيمة. فشعر طرفة بن العبد لا يشبه شعراً ولا يشبهه شعر. وشعر عنترة لا يشبه شعر الآخرين ولا يشبهه شعر الآخرين. وفيما بعد المثالين يجيء أبو تمام الذي رسم إشارة استفهام في التاريخ على وجوه ذواقي الشعر وعلمائه؟ ألم يقل قائلهم إذا كان ما يقوله أبو تمام شعراً فكلام العرب باطل؟ صحيح أن ثمة تشابهاً في بعض الجزئيات كصور التشهي، وصور الأطلال، وصور الناقة. لكن التكامل الذي يحمل بصمة القصيدة الجاهلية من وراء الجزئيات ظل يحمل بصمة الفردانية لكل شاعر عظيم في الجاهلية وما بعد حتى عصورنا الحديثة. تقول: لا أقول لو اقتطعنا جزءاً من أي قصيدة للمتنبي وقرأناها أمام إنسان قرأ الشعر العربي كله إلا شعر المتنبي، لاكتشف من فور سماعه أن

ما سمعه غير ما قرأه سابقاً، شعر المعري أي شعر يشبهه. وكيف يجوز لمتحامل أن يدرج إحدى قصائده بشعر عصر من عصورنا الأدبية؟

شعر المتصوفة مثل آخر أليس كذلك؟(24) وشعر العذريين كيف يمكننا أن ندرجه في القصائد الأخرى تحت راية التكرار أو النمطية أو التشابه وأين نخفي الشفافية، والروحانية والرقة المرهفة التي تنبع من هذا الشعر الفائق الجودة والمتقن حتى حدود الكمال؟ عبر أساطينه الذين (أنجزوا أخصب مرحلة غزلية في تاريخ الشعر العربي)(25).

وإذا كان للشعر خصوصيات عرفت عبر شعرائها المتفردين، فإن لكل شاعر إشعاعاً متوهجاً في نتاجه بالذات يفصح أحياناً عن فردانية لا تُشابهها الأخرى. كما توهج الشنفرى في لاميته وطرفة في معلقته، وزهير في معلقته، والنابغة في المتجردة وعنترة في ميميته الملتهبة. كما توهج فيما بعد أصحاب الخصوصيات بعد الإسلام نذكر منها: اثنتين هما قصيدة عمورية لأبي تمام التي أراهن على قدرتها منح المتلقي لذة جديدة في كلّ قراءة جديدة. كما تفعل الفعل السامي نفسه قصيدة المتنبي الشامخة في مديح سيف الدولة (على قدر أهل العزم تأتي العزائم) والقصيدتان من الأمثلة المدحية التي تشذ عن مفهوم التكسب لتخلدا عقدين في جيد الزمان، ولؤلؤتين على صدر التاريخ.

وباستطاعتنا اعتبار هذه النماذج من شعر المديح إسقاط معاني البطولة على الممدوح، إضافة إلى الشمولية الإنسانية التي احتملتها. والإضافات التي نستطيع العثور عليها من خلال خاصية الصدق في إنشائها، وهي متناثرة في شعرنا على امتداد العصور.

وإذا وجد من يطالبنا بالبحث عن الخصوصيات الإبداعية بعدد الشعراء الذين أنجبهم تاريخنا الشعري. نسألهم بدورنا كم شكسبيراً أنجبت اللغة الإنكليزية. وكم بوشكيناً أنجبت اللغة الروسية. وكم طاغوراً أنجبت الهند، وألمانيا هل لها أكثر من غوتيه واحد؟ كما لإسبانيا لوركا مفرد؟

والدليل الأخير، إذا كان للشعر الجاهلي متشابهاً ويستطيع دارسه أن ينزع من قصيدة أوس ليلصقها في قصيدة عيسى، كيف استطاع نالينو المستعرب أن يميز بين الشعراء الجاهليين من حيث نشأتهم وخصائص إبداعهم إلى أربعة أقسام يراها:

أولاً: شعراء البادية ومنهم تأبط شراً، والشنفرى، وامرؤ القيس، والحارث بن حلزة، وعمرو بن كلثوم، وعنترة العبسي، وزهير بن أبي سلمى، ولبيد بن ربيعة، وعروة بن الورد، وحاتم الطائي، والأفوه الأزدي، وذو الإصبع العدواني، ودريد بن الصمة، وسلامة بن جندل.

ثانياً: الشعراء الوثنيون والذين لازموا أبواب ملوك الحيرة وغسان، ويعتقد نالينو أنهم تأثروا بنصارى الحيرة وغسان، وأخذوا منهم معاني جديدة. منهم: زهير بن جناب الكلبي، وعبيد بن الأبرص، وطرفة، وأوس بن حجر، والنابغة الذبياني، والأعشى، وحسان بن ثابت.

ثالثاً: الشعراء النصارى المقيمون في مملكة اللخميين بالحيرة، ومملكة بني غسان في الشام وباديتها وهم برأي نالينو متأثرون بالحضارتين الآرامية والفارسية ومنهم: أبو داؤد الأيادي، وعدي بن زيد العبادي.

رابعاً: شعراء المدر ومنهم قيس بن الخطيم وأمية بن أبي الصلت(26).

كيف تسنى للرجل الذي قضى جانباً من عمره في دراسة الشعر العربي أن يميز بين أربعة تيارات. وتظل الفوارق الذّاتيّة والبصمات الفردية تميز بين إبداع وإبداع. ثم لا يستحي المستغربون العرب من رمي هذا الشعر العظيم بأبشع الصفات.

LLL

الهوامش

1) ديوان الهذليين. مطبوع أكثر من مرة بين القاهرة وبيروت. تحقيق.
2) هذا المؤرخ هو أحمد المدني. وله مجموعة كتب بعنوان: العرب في أحقاب التاريخ ظهرت عن دار المعارف بمصر.
3) كثيرون هم المهتمون بتاريخ الشعر والذين رفضوا حداثته وتحديد تاريخه. منهم نجيب محمد البهبيتي. في تاريخ الشعر العربي حتى آخر القرن الثالث الهجري. الطبعة الرابعة. مكتبة الخانجي مصر عام 1970. وهو تاريخ مقدمة الطبعة الرابعة.
4) فتوحات العرب في فرنسا لـ ك. رينو. المطبوع عام 1836. نقلاً عن فن التقطيع الشعري لصفاء خلوصي.
5) اسم الكتاب الكامل: تحقيق ما للهند من مقولة مقبولة في العقل أو مرذولة. تأليف أبي الريحان محمد بن احمد البيروني المتوفي 440هـ 1048م. مطبعة مجلس دائرة المعارف العثمانية بحيدر آباد - الهند عام 1958.
6) للدكتور صفاء خلوصي كتاب مهم في مجال علم العروض اسمه فن التقطيع الشعري والقافية مطبوع في بيروت للمرة الثانية عام 1966. يشرح في دوائر العروض والأوزان بتيسير وفهم. كما يستعرض الوزن في الشعر الحر. ويعتبر الخليل بن احمد من عباقرة الدنيا. لكنه يتراجع عن هذا الرأي في مقدمة كتبها لكتاب: القسطاس المستقيم في علم العروض تأليف الزمخشري في القرن الخامس الهجري وتحقيق الدكتورة بهيجة الحسني. ليؤكد أن علم العروض ليس من ابتكار الخليل وهو متأثر بالعرض الإغريقي أو العروض السنسكريتي. وكتاب القسطاس مطبوع عام 1970 في بغداد بمساعدة المجمع العلمي العراقي.
7) الفصل الذي أفرد البيروني في كتابه (ما للهند من مقولة) والذي انكب عليه بعض المثقفين العرب لتفسيره وتأويله ليجردوا الخليل من عبقريته. عنوانه (في ذكر كتبهم "الهنود" في النحو والشعر) ص 104 - 130.
8) الفصل الذي أفرد البيروني في كتابه (ما للهند من مقولة) والذي انكب عليه بعض المثقفين العرب لتفسيره وتأويله ليجردوا الخليل من عبقريته. عنوانه (في ذكر كتبهم "الهنود" في النحو والشعر) ص 104 - 130.
9) كتاب العين مطبوع في سبعة مجلدات في دار الهجرة - إيران - قم. تحقيق د. مهدي المخزومي ود. إبراهيم السامرائي. عام 1405 هجرية. للمحققين مقدمة نقدية هامة عن الكتاب الضخم. لكن فيلسوف الفكر المعاصر د. زكي نجيب محمود قال إن كتاب العين أول معجم من نوعه في تاريخ اللغات الإنسانية.
10) هو كتاب سيبويه الشهير بـ (الكتاب) وهو مطبوع في بيروت عام 1967 في مجلدين منشورات الأعلمي شرح الشنتمري.
11) أفردنا لهذه المسألة قسماً كبيراً في أطروحة الدكتوراه وهي تعددية النمط في الشعر الجاهلي وظلاله الطويلة وأثبتنا وحدة بناء القصيدة من خلال إعادة ترتيب أبياتها.
12) تحدث عميد الأدب العربي طه حسين عن وحدة القصيدة في كتابيه في الأدب الجاهلي. وحديث الأربعاء. اللذين أصبحا فيما بعد جزأين من تاريخ الأدب العربي الذي يحمل اسمه، وصدر في ثلاثة مجلدات. بإشراف جماعة من محبيه وتلاميذه.
13) آراء العقاد مبثوثة في كتابه (الديوان) الذي صدر عام 1921. وفيه شن هجومه

غير المنصف على أحمد شوقي.

14) من محاضرة للشابي تحدثت عنها السيدة حياة جاسم في كتابها وحدة القصيدة في الشعر العربي حتى نهاية العصر العباسي ص 105. يقع هذا الكتاب في 438 صفحة. وصدر عن وزارة الإعلام في بغداد عام 1972. وفيه استعراض شامل لكافة آراء النقاد العرب والأجانب حول وحدة القصيدة العربية.

15) فجر الإسلام، ص 60.

16) فجر الإسلام، ص 113 - 114.

17) فجر الإسلام، ص 115.

18) شعراء النصرانية، المجلد الأول ص 154. لويس شيخو.

19) المجلد الأوّل من كتاب الزهرة، ص 245، أبي بكر بن داود الأصبهاني المطبوع في بيروت عام 1922 حققه نيكل البوهيمي المستعرب مع مقدمة نقدية كتبها باللغة الإنكليزية.

20) فنون الشعر الفارسي للدكتورة: إسعاد عبد الهادي قنديل. ص 35. مؤلفة الكتاب أستاذة مساعدة للغة الفارسية في جامعة عين شمس. ويقع في 400 صفحة. وهو استعراض شيق لتاريخ الشعر الفارسي وفنونه صدر عام 1981 عن دار الأندلس بيروت.

21) فنون الشعر الفارسي. حيث الفصل الأول المخصص لتاريخ اللغة. والفصل الأخير المخصص لعروض الشعر وأوزانه.

22) للناقد النابه يوسف اليوسف دراسة بعنوان: مقالات في الشعر الجاهلي تقع في 360 صفحة صادرة عام 1975. عن وزارة الثقافة في دمشق. والمقطع الذي نقلناه جاء خاتمة لتحليل لامية العرب للشنفرى ص 263 من الكتاب. وكثيرة هي الدراسات التي تناولت منازع الشعراء الجاهليين واتجاهات القصيدة الفنية والفكرية لكنا نظن أن كتاب يوسف اليوسف واحد من أفضل ما كتب عن الشعر الجاهلي.

23) الغزل عند العرب لجان كلود فاديه ص 93. صدر هذا الكتاب بمجلدين عن وزارة الثقافة بدمشق عام 1979 نقله إلى العربية د. ابراهيم الكيلاني. وفيه يحاول هذا الدارس أن يرصد ظاهرة النسيب بجانبها العذري والشهواني في الشعر العربي عبر الشعر والوقائع. معتمداً قدرته التحليلية وثقافته النفسية والفلسفية.

24) أحد الدارسين الجيدين هو عاطف جودة نصر. أبدع كتاباً مهماً في هذا المجال أسماه: (الرمز الشعري عند الصوفية) صدر للمرة الثالثة في بيروت، دار الأندلس، في 520 صفحة. هو أطروحة دكتوراه نالها صاحبه بامتياز بعد توصية من جامعة عين شمس بطباعة الكتاب على نفقتها.

25) يوسف اليوسف (الغزل العذري، دراسة في الحب المقموع) ص 5 المقدمة. صدرت هذه الدراسة عن اتحاد الكتاب العرب عام 1978. وفيها الأسلوب الشيق والفكر العميق الذي تتميز به دراسات يوسف اليوسف. وفي الكتاب كشف جديد عن العذرية كفن والعذرية كحركة في التاريخ العربي من كلّ جوانبها السياسية والفلسفية والاجتماعية والفنية. وكتب د. صادق جلال العظم دراسة تحمل نفس الاسم صدرت في كتاب لكن العظم لم يتطرق إلى المناحي الفنية في الشعر العذري وغلب التحليل النفسي على الدراسة.

26) تاريخ الآداب العربية، كارلو نالينو. تقديم طه حسين، منشورات دار المعارف بمصر 1970، الباب الثاني العصر الجاهلي.

تحت أنقاض حداثة اليباب..
بحث عن مفقود اسمه المصطلح النقدي العربي

د/عمار بوساحة – الجزائر

يأخذ الانشطار الحاصل بشأن المنظومة الاصطلاحية العربية على مستوى النقد العربي في أزمنة الترجرج مضاعفاته الخاصة، لنكتشف مآلاتها على عتبة الصدى، وبداية لحدث الموت المرتقب، الممزوج بغصة الخروج من التاريخ الأدبي والمعرفي للإنسانية طرف فاعل فيه إلى طرف مفعول فيه، يعيش على لحظة الماضي، ويقتات من فتات الآخر.

ولا يلامس فوهة الخروج من المأزق بترسم خطواته عبر آليات الإنتاج والإبداع في حقل الفكر النقدي إلا بمزيد من التهافت على التطفل والنقل والاستيراد، وركونه إلى وعاء يصب الآخر فيه فكره وإنجازه العلمي ومنظومته المعرفية، ليس كمقدمة لحركة الاحتكاك والتأثر والتأثير، بل كخاتمة مرتبطة بالنكهة الابتلاعية، وانتقاء الذات بإمكانياتها التفاعلية، القائمة في جوهرها على حدي الأخذ والعطاء.

لحظتها نتجشم البحث عن سحنات منظومة اصطلاحية عربية، بجذورها وامتداداتها، فنجد صورة الحداثة الغربية، هي النموذج المهين على شكل مصطلحي يستقي نسغه ولغته من الواقع الثقافي والحضاري الغربي. فتصبح عناصر شروطه الموضوعية مهماتها تتوقف على صياغة لغة العلاقة الانشطارية لأفق مغلق بدوائره الاستعارية، مؤهلة للنكوص على عقبيها، وعاجزة عن التقدم حثيثاً إلى الأمام، بعدما قذفت بنفسها في محيط التلقي والاجترار الببغائي، وتوقفت عن شحذ أدواتها لاكتشاف شروط خصبها وإنتاجها.

إن الوقوف ملياً على مصادر هذا النمط من الذاكرة المعرفية الاصطلاحية الموهومة، كفيل بتبين طبيعة الاضطراب والخلل الحاصل في المنظومة الاصطلاحية العربية الراهنة بغرابتها ونشوزها، باعتبارها وليدة كيان فكري غربي غريب عن طبيعة فكرنا، وطريقة تفكيرنا وخصوصية ذواتنا وفرادة كياننا، وهو ما يبرر تأبي حقلنا النقدي عن استيعابه، وامتناع لغتنا عن احتضانه، وعدم جدوى محاولة لي عنقها بالاشتقاق القسري، والاقتراض التعسفي منه.

هذا المسار المترجرج للمنظومة الاصطلاحية النقدية العربية هو الذي يقودنا إلى استحضار ماضي تأسيساته، واكتشافاته وإنجازاته، ومتكآته ودلالاته، متلبسة بمناخاتها الثقافية والفكرية والحضارية، التي قذفت بها وسط أجواء من التوظيف العقلاني للمصطلح النقدي على النص الشعري العربي، تسليماً بأن الإبداع العربي قبل انهياره تحت أنقاض حداثة البيان كان يملك تاريخاً اصطلاحياً، بعلاقات إنتاجية تطورية هي التي ستكون قنوات تواصل الناقد العربي مع النص الشعري وفق جهازه المصطلحي الذي أنتجه بنفسه، مجتازاً به لحظات التحول المعرفي التي بدأت مع مراحل تشكل القصيدة العربية عبر محطاتها المختلفة استدعت جهازاً نقدياً مصطلحياً أصيلاً وغنياً نقرأ في متنه: وحدة الروي وحركته في القصيدة، التصريع، افتتاحية النسيب، المقدمة الطللية، إحكام الصنعة والتجويد، السليقة العربية، الصدق الفني، ضروب الصياغة، ضروب المعاني، سهولة المخرج، متانة الحشو، وإصابة الغرض، المشاكلة في الكلام، الموازنة، المفاضلة، فساد المعنى وقصوره عن الغرض، عدم مطابقة الكلام لمقتضى الحال، الصدق

الفني، الكذب والغلو، الذوق الفني، نبو الذوق الفني، عدم تخير المعاني المناسبة للمقام، عنصر الصدق كواحد من الأسس التي تبنى عليها الأحكام النقدية، الشعر كفن وصناعة، الشعر الصادر عن الطبع والسليقة، الذوق الفطري، الذوق المثقف، الذوق الناضج، التذوق والتفسير والحكم والتعليل، الأحكام المشفوعة بعللها، الانتحال، طبقات الشعراء، القافية الشريدة، ثقافة الناقد، طبائع الشعراء وأخلاقهم، وانعكاس ذلك على أشعارهم، المحدث والقديم، البديع وعلم المعاني، الإعجاز القرآني ومدار فصاحته وتأويل كلمه، المعاني الطريفة، لغة سيماء الحضارة، النقد الذاتي والنقد الموضوعي، المعنى السخيف واللفظ البليغ، إئتلاف اللفظ والمعنى، البحث في بنية الألفاظ وتحديد مدلولاتها، الإخلال بالوزن والقافية، سلامة التراكيب والأساليب، المزاوجة بين المعنى الشريف واللفظ البليغ، النظم، مطابقة الكلام لمقتضى الحال، فصاحة الكلام وسلامته من تنافر الحروف، معيار القيمة الفنية للشعر القائم على مقياس الجودة والرداءة، تنوع الشعر واختلاف أضربه، الطبع والتكلف في الشعر، الحالات النفسية للشعراء وتأثير ذلك على شعرهم، الصلة بين المعاني والأعاريض الشعرية، العدول عن الغرض في القصيدة، الاستعارة القبيحة، الإبهام في العبارة وسوء بنائها وتعقيدها، الشعور الصادق والانفعال القوي وانتفاء الصلة بين العلم والشعر، الشعر المطبوع والمصنوع، الموازنة في الصياغة والمعاني والمذهب الشعري، الأدب كصورة لطبع الأديب ومرآة لنفسه وتصوير لفطرته، أثر البيئة في الشعر والشعراء، عيوب الشعر، توفر الملكة والدربة، المباني والمعاني، السرقة، عمود الشعر، الفحولة، الشعر والنظم، القريحة الخصبة، النفس الشعري المديد، الخيال الوثاب، الحذلقة اللغوية، ضفادع الأدب،الوحدة العضوية، اللغة الهامسة...

نتجاوز هذا الاستطراد بحركة صامتة خجولة، وسط راهن أدبي صاحب فج. ترتسم ملامحه بالانكسارات التي لا تنتهي، ابتداء من خمسينيات القرن الماضي، عندما تلقف العرب النقد الجديد الذي تزعمه توماس إليوت، ريتشاردز، بروكس، جون راتسوم وغيرهم، قبل هذه المرحلة بعقدين من الزمن في الولايات المتحدة الأمريكية، منحبسين قي جهازه الاصطلاحي. وأصبح المشتغلون بحركة النقد العربي لا يبشرون بشيء في دراستهم إلا بتوظيف الأسطورة وتيار الوعي (Stream of conscienseness) والفلاش باك flash back والأرض والخراب، ونموذج جيمس جويس وما شاكل ذلك. النقد لأنجلو أمريكي بمختلف تجربته الاصطلاحية الذي سيذوي في هذه الفترة نفسها، يعاد خلقه في بنية الأعمال الأدبية العربية، ولا تدرس ولا تكتشف إلا في الحيز الاصطلاحي الأنجلوسكسوني وهو الأمر الذي تتحول على أعتابه التجربة الأدبية العربية، منذ مصادرة وعيها سنة 1948، واكتمال هدمها مع مجلة "شعر" سنة 1960 إلى رقعة فسيحة للبس والخلط، ستتولد في تضاريسها صراع مفاهيم باهتة، ومصطلحات فضفاضة، سائبة، هي الصورة التجريبية للواقع الأدبي العربي الكالح الذي يرسم اتجاهه نحو صحراء التيه والضياع، والشرود والعقم والجدب كصورة مستنسخة لحداثة اليباب، التي سيكون أحد روادها أول من يشهر إدانته لها ونعني به هنا نازك الملائكة بكتابها "قضايا الشعر المعاصر" 1963. وينبغي التذكير قبل ذلك بالسجال الحاصل بشأن المفاهيم الجنينية الطارئة على الساحة العربية يومها المتعلقة بالشعر الحديث، أو الشعر الحر، أو شعر التفعيلة، أو الشعر الجديد، ليتداعى كلّ ذلك إلى قصيدة النثر، حين اتهم جبرا إبراهيم جبرا نازك الملائكة بأنها لم تع الفرق بين الشعر الحر وقصيدة النثر، فاعتبرت نازك فعل جبرا بأنه فوضى في المصطلح والتفكير وهو النقاش الذي احتدم على أعمدة مجلة شعر عام 1960 بين الكثير من الأقطاب واختلف جبرا مع أدونيس في تسمية قصيدة النثر، وهي

التسمية التي لم يحسم فيها قط، وتمظهرت كمسألة خلافية إلى الأبد.

مصطلح الحداثة نفسه في تلبسه بمصطلح المعاصرة على الأرضية الفكرية العربية بمشاشتها، هو الذي سيؤدي إلى انهيار صرح المفاهيم التي لم تخرج عن رقعة هذه الهشاشة والتلبس، التي شيدت عليها. ويضعها برمتها أمام مأزقها وحتمية أزمتها، ولن تجدي مطلقاً نبرات التحايل التي لا تتردد في بناء ترسانة ترويجها والدعاية لها. بغية امتصاص الألم الجماعي الناجم عن النهاية المأساوية التي آل إليها الإبداع العربي، بما في ذلك جهازه الاصطلاحي وما اعتراه من بلبلة واضطراب واهتزاز وفوضى، وما مورس عليه من تغييب قسري بالانتقال السريع إلى عصر الاستهلاك الاصطلاحي الوافد، وإخضاع اللغة ليس للحاجات المعرفية الملحة بل تحويلها إلى مجرد أداة للنقل التعسفي، والترجمة العضلية المبتسرة، التي تعمق نسق التخلف العلمي والحضاري. وتبقى الثقافة الوطنية معلقة في الفراغ، متموضعة في سياق الوهم بإيجاد منظومة اصطلاحية للنقد الأدبي العربي اتكاء على الحداثة الغربية تحت ذريعة الملاقحة، إلا أن المثقف العربي الصاحي، يكتشف أنه أمام بضاعة غربية مهربة انتهت صلاحيتها، ومنتوج كاسد استورد عشوائياً وأقحم في مجالنا اللغوي والأدبي عبر شبكة التهريب الثقافي. الأمر الذي يفسر اصطدامه بجدار لغتنا، وتعذر توظيفه في حقلنا النقدي توظيفاً سليماً مجدياً ومستساغاً، متمظهراً لا كمصطلحات، بل مجرد تلفظات تقف وراءها ثقافة التلقف والاحتفاء باللغة البهلوانية من حيث كونها لا تحمل صفة الإجماع حولها، ولا قابلية الاستعمال العلمي المشترك والتوظيف التداولي السليم، بقدر ما تؤشر إلى التهافت على المعاظلة والحذلقة اللغوية، والجنوح المحموم نحو الإغراب والتغريب، بدل التأسيس والتأصيل، وهي آفة فرخت في بؤرة علم الاستغراب، الذي دأب على الدعاية له لفيف من الأكاديميين دون إعارة أدنى اعتبار لخصوصيتنا الحضارية، واللغوية والذهنية والوجدانية، بوصفها الخلفية التي نستقي منها قيمنا المعرفية "وحينما ننقل نحن الحداثيين العرب المصطلح النقدي الجديد في عزلة عن خلفيته الفكرية والفلسفية، فإنه يفرغ من دلالته ويفقد القدرة على أن يحدد معنى، فإذا نقلناه بعوالقه الفلسفية أدى إلى الفوضى والاضطراب، إذ إن القيم المعرفية القادمة مع المصطلح تختلف، بل تتعارض أحياناً مع القيم المعرفية التي طورها الفكر العربي المختلف، وأصبح نشاطنا الفكري في البنوية والتفكيك ضرباً من العبث أو درساً في الفوضى الثقافية، وكلاهما نوع من الترف الفكري الذي لا يتقبله واقعنا الثقافي، ونشير هنا من جديد إلى محاولات البعض أنسنة الدين وتطبيق المبادئ النقدية الوافدة على النصوص المقدسة. إذا كانت الثقافة الغربية بتطوراتها الفكرية المتلاحقة عبر مئات السنين، قَدْ قدمت شرعية ثقافية لهذه المحاولات فإن واقعنا الثقافي غير مستعد للتعايش مع هذه المحاولات... وهي شرعية نفتقدها عند حداثيينا العرب الذين أعطونا فكراً لقيطاً، مجهول النسب، بالرغم من محاولاتهم المستميتة في تأصيله داخل الواقع الثقافي العربي بالعودة إلى التراث لإبراز بعض جوانبه الحداثية"(1).

ينتزع هذا المعطى وجاهته من معطيات الحداثة الغربية نفسها، التي ظلت تتمخض على مدى ثلاثة قرون كردود فعل لتحولات جذرية. حدثت في رحم حمولتها الفكرية وتحولاتها المعرفية، وقطيعتها العلمية، وتقاطعها مع مناخاتها، وملابساتها وفلسفتها التي هي وقف عليها. لذا يصبح من البديهي أن أية حداثة أخرى ينبغي أن تؤسس لمخاضها، كي تخرج من رحم ثقافتها وملابساتها هي. أما دون ذلك فإن كلّ ولاداتها ستكون قيصرية أو أنبوبية مشوهة، تفقد في ظلها المفردات والمصطلحات دلالاتها، مسلمة أمرها لسلسلة من الترهلات والتمزقات ومتحولة إلى مفاتيح لغلق النص وإجباره على المرابطة في سجن اللغة المعدنية بطابعها القمعي، والتي تصبح فيها إمكانيات الوصول إلى مخبوءات العلمية الإبداعية بمثابة رثاء لها.

ولا وجه غرابة هاهنا عندما تتخلى المجامع اللغوية والهيئات الثقافية الرسمية، والمؤسسات المعتمدة عن الاضطلاع بمسؤولياتها وآداء مهامها في هذا الحقل، فتخلو الساحة لشبكات التهريب الثقافي التي راحت تتموقع فيها، مانحة لنفسها حق تهريب بضاعة الغرب الثقافية بنفاياتها وشوائبها والترويج لها، وإغراق السوق الثقافية بها، وفرض على المتلقي الأكاديمي خصوصاً استهلاكاً محموماً. فقدت فيه التجربة الثقافية تماسكها ورشدها، وانتقلت من طور التأسيس إلى طور صياغة نقد البؤس بلغة التحليل الشكلاني، حين استحال حطامها متناثراً في أسلوبيات وبنيويات، وسيميائيات، وتفكيكيات، رغم جذرها اللسانياتي الواحد، وورودها بصيغة المفرد في لغتها الأصلية فهي:

structuralisme, semiotique, pragramatisme, sty listiqu, Décconstruction

لكن لغة معادلتها المعربة حولتها إلى: الأسلوبية، علم الأسلوب، البنيوية، البنائية، الهيكلية، البنيوية، السيمائية، السيميائية، السميولوجيا، السيميوطيقا، علم العلامة، علم الإشارة، علم الدلالة، الدلالية، الدلائلية، التفكيكية، التشريحية، التداولية، النفعية، الذرائعية، الاتصالية، التبادلية.

ولا يكاد لوسيان غولدمان يضع كتابه 1959 stucturalisme génitique, le Dieu cache حتى يأخذ وجهة ترجمته صيغاً متعددة: البنيوية التحويلية، البنيوية التركيبية، البنيوية التكوينية، البنيوية العضوية، البنيوية التوليدية، المنهج السوسيولجي، بنيوية لوسيان غولدمان وهلم جرا من الوهم المصطلحي الذي لا ينتهي، علماً أن جاك دريدا عندما صاغ مذهبه الهدمي أو التقويضي سنة 1966 في منتدى جامعة جونز هوبكز واضعاً تحت أنقاضه البنيوية، لم يذكر نهائياً كلمة Démontage التي معناها الهدم، وليس كما جرت عليه الترجمة المراوغة بالتفكيكية أو التشريحية.

وفي الوقت الذي كان النقد العربي مطالباً بتجاوز مراحل الاستيراد والاستيلاب والتماهي، إلى مراحل إنتاج مفاهيمه وأدوات إبداعه، وخلق جهازه المصطلحي النابع من رؤيته وتجربته، بعيداً عن التلقف والتلفيق. لمباشرة حوار حقيقي مع النص الأدبي، حيث تتحقق الإضاءة والتلقي. فإن الاندفاع "الكرنفالي" نحو اللغة المعدنية، واستهواء فعل اللصوصية الثقافية، التي دأبت على الترجمة العضلية قَدْ أسهمت في إعادة إنتاج إشكاليات، وأزمات الحداثة الغربية في حقلنا الثقافي والمعرفي. وهنا تسفر المحنة المصطلحية عن وجهها المتعدد الأشكال أساساً في لغة التداول "النقدي" لدى المتدافعين وراء خيط الدخان الحداثي، من حيث كونها موغلة في الإغراب، فهي إما مهجوة محنطة لم تعد تؤدي وظيفتها التبليغية، أو هي حداثية جداً وافدة، عصية على التوطين والتأصيل في تربة ثقافية غريبة عنها، أو أنها خارجة من التوليد العضلي للمصطلح المزعوم وفق التركيب المزجي، والصياغة المعتوهة الناجمة عن سوء ربط الفرع بالأصل اللغوي والمعرفي، مما يجعلها صيغاً ذهنية تنفر منها الأذن ولا يتقبلها القاموس والعقل والذوق، وهذا ما تكشف عنه مختلف الدراسات المؤلفة والمترجمة التي نحت منحى التقعيد لفوضى المصطلح، وإرساء بلبلته وارتباكاته والتنظير لها، والتبشير بها. وجعلها حقل تخصصها كما هو شأن عبد السلام المسدي، عبد الله الغذامي، كمال أبو ديب، سيزا قاسم، سعيد يقطين، وعبد المالك مرتاض قبل أن يستعيد وعيه، والقائمة تبقى مفتوحة...

نظل نبحث تحت ركام هذه الفوضى، فتنجرف أمامنا دراسة مستفيضة، خص بها صاحبها (2) عنوان أحد مؤلفات أحمد فارس الشدياق، وشحنها بكتل صماء من الملفوظات إلى حد الاحتفال التهريجي بشكلية عنوان مسجوع يستعير عصر التنميق والبهرجة اللغوية، فينقلب على مستوى إفرازاته الذهنية إلى نص إبداعي متكامل فنياً، يسمح له باستيراد غطائه المصطلحي الكامن في "علم العنوان" (Titroligie) الذي كان جيرار جينيت قَدْ خصه بفصل في كتابه "عتبات" (3). ولا يتورع من وسمه بـ "شعرية عنوان كتاب الساق على الساق في ما هو الفارياق" مدرجاً إياه تحت ملفوظ "موازي النص" (Paratexte) الذي هو نوع من أنواع ملفوظ آخر أطلق عليه جيرار جنيت بـ "التعالي النصي" (Trantextualité) وأما أنواعه الأخرى فهي

"الواصف النصي" (Metatextualité)

"الجامع النصي" (Architextualité)

و"التحويل النصي" (Hypertextualité).

هذه الملفوظات التي اجتهد جيرار جينت في وضعها من موقع هوسه الحداثي الغربي، الذي يبرره مناخه الثقافي، والذي شكل طبعها وذهنه وفكره. هي التي ستكون محل غرابة عندما يتلقفها باحث عربي، ويروح يطبقها على نص عربي مغاير التربة والمناخ، مستنبتاً إياها فيه بشكل قسري، زاعماً أنه يستهدف من ورائها "تحليل شعرية عنوان كتاب الساق على الساق وتفكيكه". إلا أنه في الحقيقة لم يؤد هذه الوظيفة إلا من منطلق الترحال بها من درجة الصفر ووصولاً بها إلى نقاط أصفار تحديثية متتالية، هي أمارة لاستحالة تجديد الدم العربي بالدم الغربي ضمن التمادي في حركة التجريب التي لا تنتهي إخفاقاتها على وقع التأويل والتخريج والافتراض، حيث الارتحال المعجمي كما هو الأمر هنا، يصل إلى نقطة لإشباع. وتفقد اللغة قدرتها على اختراق الملفوظات بحثاً عن الدلالات، فلا تتمخض هذه الأخيرة إلاَّ عن محنة المعنى العدم في ثنايا الملفوظ المهرب، المنحوت من مركبات الاستعلاء على النص، وعدم توخي محاورته إلاَّ من موقع الترجمة المبتسرة، والاقتباس الكالح، والسعي إلى استحضار المعنى الاشتقاقي عبر السطو على منابع المعرفة الغربية. فيصبح فعل اشتقاق المعنى إيقاعاً لألفة التشويه، ومرادفاً لاصطلاحات تنفصل عن سياقها الثقافي، ولا تتماسك إلاَّ بشروط مسبقة مفروضة يبقى المعنى المشترك بينها غير وارد. وإذا كان من المسلم به أن العنوان عادة ما يكون مراوغاً ومخادعاً ومخاتلاً، فكيف وقع الباحث هنا تحت غواية عنوان "الساق على الساق فيما هو الفارياق" وراح يسقط عليه أسمالاً شعرية تتواكب على جدران انفعالية مكثفة بالاحتفالية السجعية؟ اللهم إلا إذا كانت النعرة الشبقية المراوغة التي تضمنها، هي التي حولته إلى علم جديد بأصوله ونظرياته ومناهجه فيتم على ضوء ذلك، استنفار له حشد من الملفوظات تشابكت فيما بينها، لتنتهي إلى ديباجة اصطلاحية متنافرة، رغم العملية الترصيفية التي طبقت بشأنها من حيث انقلاب أربع كلمات بصيغتها التركيبية المسجوعة والتعبيرية المحدودة إلى نص أدبي شعري، إلى علم، إلى نصوص متعددة، تجاور فيها الكل بما في ذلك العنوان المترجم، والناشر ودار النشر، وأصبحت الوظيفة الأسلوبية الجمالية بمكوناتها الشعرية لا تتحقق إلا في كنف هذه الأطراف التي تداعت في نهاية الرحلة، محتجبة تحت ركام ملفوظاتها التي عبثت فيها وهي:

متعالى النص (Transtexte)

الموازي النصي (Paratextualité)

الواصف النصي (Metatextualité) والتي تحمل في الحقيقة معنى ما وراء النصية، وجامع النص (Architexte)

النص المحول إليه (Hypertexte)

النص المحول (Hypotxte) (4)

وحينها ينتظر المتلقي سقوط لثام شعرية سرابية، وعد بتحليل مكوناتها وتفكيك عناصرها، فيتوج انتظاره بجواب يحتفظ لنفسه بكل الغرابة، غرابة هذه المفاهيم التجريدية المفضوحة في جوانبها الإجرائية، المحكومة بشروط إنتاجها الذّاتيّة والموضوعية، لا بشروط نقلها وترحيلها، فيرحل من جرائها الإبداع العربي إلى أرض غريبة، يبقى اكتشافها يحتاج إلى الكثير من الجهد والمثابرة في الاتجاه المعاكس.

لقد فتحنا لغتنا تحت وهم إخصابها وتلقيحها، فحولناها بشكل قسري إلى عاقر، لم تلد مفهوماً ولا مصطلحاً، لا فكراً ولا إبداعاً منذ أكثر من نصف قرن من الزمن، جارين إياها عنوة إلى سن اليأس بفعل هذه الحذلقة والهرطقة والشعوذة الثقافية، وممارسة عليها شتى أنواع التحدير بشتى طقوس التماهي والاستنساخ، تعلة لإخضاعها لفعل الاغتصاب المستمر، الذي تولدت عنه ذرية من المفاهيم المشوهة والكسيحة، لا أصل ولا نسب لها، جذورها في الهواء وثمارها لا طعم ولا لون لها.

تستوقفنا طبيعة المقام، فنؤثر عدم الإغراق في إثقال المتن بالنماذج والأمثلة، لكن الضرورة المنهجية والعلمية تبقى فارضة نفسها، ولا تسمح لنا بالقفز على عينات هي صورة لأزمة المصطلح ومادته في نقدنا، الذي ندأب جادين في

البحث عنه، فترتسم بداياتنا طموحة لتنتهي محتشمة ومع ذلك لا ضير من الوقوف على جزء من حصيلتها:

1 . التشفير والشفرة، استراتيجية: وهي ملفوظات أصلها المعجمي هو المجال العسكري، الملفوظين الأوليين يستخدمان خصيصاً في مصلحة المخابرات والاستطلاع، بغية جمع المعلومات وتوثيقها وربطها بدقة وتوظيفها، بوصفها أسراراً، والثانية تستعمل في الخطط الحربية ومناطق العمليات والمناورات عادة، درءاً للعشوائية والاعتباطية المفضية لتكبد الهزيمة والخسائر العسكرية، لكن التهافت على اللغة المعدنية أخرجها من مجالها الأصلي دون إخضاعها للترجمة كترميز ورمز لمعلومة تتمتع بحق الكتمان ولا يفكها إلا من تواضعوا عليها واتفقوا على دلالتها السرية، وكأن المبدع لا يكون كذلك إلا إذا كانت أعماله مسرحاً للشفرات والطلاسم المحكمة، والناقد وظيفته هي المرابطة على عتبات هذه الطلاسم وفكها، وفي ظل عجزه عن النفاذ إلى مستغلقاتها في غياب الأدوات الإجرائية الفعالة يسقط كلاهما تحت طائلة التشفير، فلا دلالة ولا فهم ولا إفهام،اللهم إلا إذا كان كلاهما قَدْ أخذا تربصا في جهاز المخابرات. ونفس الأمر للفظة استراتيجية التي ترجمتها خطة عسكرية، إلا أنها ألصقت بالنص تعسفاً وأصبح القارئ يتداول مفهوماً غريباً هو "استراتيجية النص" وكأن النص في حالة حرب مع قارئه، كان عليه أن يحصن أمنه وسلامته بخطة عسكرية تقيه ويلاته، وكذا "دينامية النص" التي معناها حركيته، إلا أن الولوع بالوافد جعل اللفظة الأصلية تصادر في ظل الاقتراض المحموم من لغة الغير والتعامي على المفاهيم التي جاءت بها لغتنا كوعاء رحب ومرن.

2 . الأنثروبولوجيا: وهو العلم الذي محور أبحاثه حول الإنسان، تاريخاً وثقافة وطقوساً، وعلاقاته المتعددة بكونه ومحور ليفي شتراوس Levy Strauss أبحاثه حوله. فقد ظل كمصطلح يستعمل كما هو على سبيل الاقتراض، إلى أن تفطن أحدهم ناحتاً من لفظة "الإنسان" ملفوظة الإناسة، علم النياسة ومنها جاء ما تتداوله الألسن النقد الإنساني، النياسي، النسوي، هذا الأخير الذي يتلبس عند آخرين بمفهوم حداثوي آخر ومعناه النقد الذي اتخذ من المرأة مادة وموضوعاً له رفضاً للفكر الأبوي والأيديولوجية الذكرية.

3 . الهيرمينوطيقا: ومعناها التأويل كمصطلح عربي قديم ظهر عند طائفة المتكلمين في ق 2 هـ اتكاء على نزعهم العقلي في المحاججة وتفسير النص المقدس، إلا أن الحداثويين عندما بعثوه اتكأوا على مستحدثه الغربي لا أصله العربي، فهو يوظف بتركيبته اللاتينية وبدلالاته كذلك، منذ أن تبناه الفيلسوف فيلهيلم ديلتاي ودونالد هيرش (أمريكي)، ولو لم تدرجه الحداثة الغربية في قائمة استعمالاتها، لمكث في مداه العربي "محنطاً" وأصبح القارئ لا يسمع بكلمة نص إلاَّ وهي مقرونة بلفظة التأويل وعلم التاويل، وكأن مفهوم النقد أخذ مفهوم علم التأويل عند الكثير من المتطاولين على وظيفة النقد والناقد، المعولين بكل الإفرازات الغربية، متمظهراً في مفاهيم كعلم يبحث في الجانب النفسي من عملية الاتصال وقضايا التفسير وفي المراحل الإدراكية من جهة أخرى، وهي المراحل المرتبطة بقضايا اللغة ودلالات الرموز (السيميولوجيا) والعالم الميتافيزيقي. فأي نقد هو هذا؟ أقرأ ما كتبه نصر أبو زيد، وسيزا قاسم في القارئ والنص من السيميوطيقا إلى الهيرمنيوطيقا ومختلف كتاباتها، وغيرهم من الشراح الذين اتخذوا من التأويل منهجاً نقدياً، وستكتشف أن النقد العربي قَدْ وقع تحت طائلة القمع والاستبداد، وأن مستقبله على طرف عكازة.

4 . منتج النص: عندما ألف أحدهم كتابه la production du texte ترجمه أحد الحداثويين إلى "صناعة النص" ملغياً بذلك مصطلح الأدب الذي كان قبل ذلك قَدْ أجرد تحت مفهوم جديد اسمه "الكتابة" لتأخذ الكتابة هنا مفهوم الإنتاج المادي بآلاته التي حورت إلى آليات وفي ظل ذلك تحول الأديب كفنان ومبدع إلى منتج بسيط لا يختلف مفهومه عن أي عامل يدوي، تنحصر وظيفته في إنتاج

الخيرات المادية بوسائل إنتاج مادية وأن لا فرق حينها بين Le producteur de la Pomme de terre, et le producterur du texte

5 . التناصية (Intertextualité): كما اختلف الدارسون حول المبدع الأول لهذا المصطلح السيمائي الذي يرجح أن مبدعته جوليا كريستيفا، فإنهم اختلفوا أيضاً حول ترجمته، لذا جاء متلبساً بالتناص (Intertexte)، بيننصية، عبر نصية، تداخل النصوص... إلخ، وهو إرباك واضح له رغم أن ترجمته الدقيقة هي: بين نصية ومعناها تقاطع النصوص فيما بينها مبنى ومعنى، أو بالأحرى الاقتباس وإذا كان هذا المفهوم لا يعدو أن يكون شكلاً من أشكال السرقة الأدبية المتفنن فيها، فإن بعض الدارسين العرب (4) زعم أنه ينقسم إلى قسمين: التناص الداخلي وهو التناص الذي يحدث بين نصوص المؤلف نفسه، والتناص الخارجي وهو ما يحدث للنص مع نصوص أخرى لمؤلفين آخرين. وإغراقاً في الإشكال ذهب آخر (5) منوعاً واضعاً إياه في:

1 . تناص الحالة الثقافية، 2 . تناص التآلف، 3 . تناص التخالف، 4 . التناص الذاتي (6).

وهكذا نرى السرقة الأدبية واجترار الكاتب لنفسه صياغة ومعنى كمصطلحين نقديين غربيين يتم نسفهما من قبل الحداثويين ويخترع لهما غطاء حداثياً كتسويغ وتبرير لإتيانهما بدل النهي عنهما، وهي المسألة التي يتداعى لها شريط الذكريات عبر حادثة بالغة التعبير، حدثت مؤخراً أثناء مناقشة رسالة جامعية، حيث أسهب الأستاذ المنافس للطالب في تبيين له نقولاته واقتطاعاته الخالية من الإحالات وعدم التزامه بالأمانة العلمية في كثير من المواقع، ناهيك عن التكرار المخل عبر الفصول فلم يكن تبرير الطالب إلا أن ذلك تناصاً داخلياً وخارجياً، وليس سرقة وتكراراً. إجابة كهذه لا تحتاج إلى أي تعليق.

6 . الثيمات (Thémes) الثيمة: عندما استعار الحداثويون هذا المصطلح وراحوا يوظفونه عنوة في كتاباتهم، لاشك أن البعض منهم على الأقل يدرك مسبقاً أن لفظة الموضوع والموضوعات، موجودة منذ أن وجدت اللغة العربية، وبالتالي فما هي الأسباب التي تجعل منهم يلجأون إلى القول: "خصوصاً وأن المعجم الشعري والثيمات الأساسية والكثير من الصور الشعرية تتشابه" (7) "ومما يجعل هذه الأسئلة تمثل إحدى مظاهر التناص الواسعة نظراً لاشتغال الشاعر في قصائده المختلفة على هذه الثيمات الأساسية بصورة دائمة" (8).

والأمر نفسه عند آخر ولكنه هنا يرى أن الموضوعات ليست هي الثيمات فيورد ببلبلة واضحة"... التي تصنع أو تصوغ مركباتها الضربات الحادة والمتكررة لموضوعات ذات مدى أليم مثل الموت والغياب والإمحاق المفاجئ للإنسان وما يتشقق عنه من ثيمات، وعلى الرغم من قدم هذه الموضوعات إلا أن الكاتب يعمل على تنظيم شفراته النصية عبر اختبار التقنيات بما يتوافر لديه من إضافات... وهو ميال للمزج بين طاقة الشكل الجديد وقدرتها على إضاءة الموضوعة القديمة" (9).

7 . علم النص: يشهد العالم كله أن الأدب فن والنقد، كذلك ولن ينقلبا إلى علم ولو قسراً كما هو حاصل اليوم، وأن جوليا كريستيفا لا يوجد لديها أي مؤلف اسمه "علم النص" وإنما "علم النص" المزعوم هنا يمثل جملة الأوراق المسلوخة من المؤلف: "Le semiotike, Recherches pour une semnalys" الصادر سنة 1969 التي قام بترجمتها فريد الزاهي من المغرب سنة 1991 وأعطاها هذا العنوان المثير، الذي كان كملفوظ متداولاً قبل أن يأخذ سمة المصطلح الموهوم، والانتشار في الكتابة النقدية الميكانيكية التي تؤشر إلى مشكلة ترهل المصطلح وسديمية المفاهيم الناجمة عن الترجمة المزاجية المبتسرة، وغياب الرؤية الصافية والأدوات الفعالة والمرجعية الثرة.

وكلمة بنية نفسها لم يجمع الباحثون حول ضبطها بدقة، فلم يكفوا عن التعامل معها من حيث هي: صورة، شكل، تركيب، بناء، علاقة مشتركة، نسق، منظومة، حالة سطحية، ويظل الاختلاف بشأنها مستمراً من حيث كونها فتنة الموضة.

وعندما يبادر جاك دريد إلى صياغة منظومته الاصطلاحية القائمة على "فكرة التقويض" ومبدأ "الاختلاف" محرفاً في هذا السياق المفردة الفرنسية "difference" التي تدل عليه

فتصبح "différance" ليشتغل فعل "différer" بمعنييه الاثنين، "الاختلاف" و"المغايرة" لكن يتعدى إلى "الإرجاء" و"الإحالة" متمظهراً كفكر إحالي، لا يزمع غلق منحنيات تداعياته ويصر على بقائه شبكة علاقات متداخلة، تخترق جسم الفكر الميتافيزيقي الغربي وتعمل على تقويضه، استعانة بالاستعارات السماعية وحضور "الأذن الثالثة" أو ما يطلق عليه "كلوديل" بالأذن التي ترى(10)، في غمرة هذا الخضم المتلاطم لا يتورع العرب عن ركوب أمواجه وتلقف زبده مغرقين أنفسهم في متاهات من السمع لا تعبر عناصر الصوتية إلاَّ عن طبيعة الورم نفسه الذي أخذت أغراضه تلوح على جسم مركبات صوتية، لا هي مفردات ولا كلمات، ولا هي مفاهيم قابلة لتشكيل قاعدة إيقاعية ودلالية، فتقيم ببساطة في الأفق المغلق للمعنى والوقع في حقل ملغم من التضادات والمقابلات، داخل النسق الذي يجري تفكيكه في تعايش سلبي مع وفود "مفاهيم" لا يمكن فهمها، وفهم النص من خلالها وإفهام الآخر من خلالها، فيقف كلّ ذلك عقبة كؤوداً أمام تحقيق استراتيجية التفكيك لأهدافها كما توخاها دريدا حينما اتجه تحت مطيتها إلى نتاج مالارميه، جان جنيه، كافكا وغيرهم غازياً أفقه ومعنفاً الكتابة، حينما تعذر عليه القبض على تلابيبها وبلوغ مفاصلها، كتفسير لعجز فعل التقويض الذي عمل على عزلها، وبطلان التصدع الكلي للنسق الكلي.

هي كتابة تذهب إلى الحد الأقصى من تخوم اللغة، وتجرف كلّ مفهوم في سلسلة لها من الاختلافات وهي غير قابلة للترجمة إلى العربية فحسب، بل حتى من اللغات الأخرى ذات المنحدر اللاتيني "من حيث أنها تتعارض مع الكلمات المنحدرة من الميراث اللاتيني، كما أنها في اقتصادها نفسه غير قابلة للإبدال بمفردة أخرى" (11).

وسوف يكشف الترديد الببغاوي لجملة المفاهيم على النص استحالة تطبيقها عليه حتى في حالة اصطناع لغة التواضع، لتستقر متوحدة بوظيفتها في صياغة الحواجز، متعرية في تشريحية زائفة داخل معاناة الدلالات الضامرة في حقل مهددة بالانقراض، لا ينقطع عن فعل التشريح لجسم عربي هلامي بمبضع دريدا دون

القدرة على شحذ حديه، فيبقى مشهراً داخل غمده متناسلاً داخل مأزق أنساقه: التفسير النسقي، العنصر النسقي، الوظيفة النسقية، الدلالة النسقية، الفعل النسقي في المضمر الدلالي للوظيفة النسقية في اللغة، المؤلف النسقي، النص النسقي، تجربة الأنساق، التجريب النسقي، المزج النسقي، نسق الاتجاه الثاني، النسق الغائب... إلخ (12).

هذا التكويم الملفوظاتي المشكل لقاموس عبد الله الغذامي كأحد مريدي التفكيكية هو الذي كان قَدْ أحال النص إلى شظايا متطايرة، راسماً في سياقه الاجتراري عجزه عن تحقيق الحد الأدنى من شرح النص على طريقة القدامى، هو الذي سيغذي لديه انبجاس مصطلح التشريح الوهمي لذلك الجسد المتشظي الذي اسمه النص الإبداعي العربي بمصطلحه المفقود عقب تفجير بنائه وزهق روحه فعما ذا ستشتغل آليات التشريح هاهنا؟. على النص العدم لاشك.

لا مندوحة من الإقرار في ظل ذلك كله بإخفاق نقاد حداثة اليباب "خاصة في تحليلاتهم البنيوية والتفكيكية في نحت مصطلح نقدي جديد خاص بهم تمتد جذوره في واقعنا الثقافي العربي، كما أنهم فشلوا في تنقية المصطلح الوافد من عوالقه الثقافية الغربية" (13).

وأن الأزمة الحادة للمصطلح النقدي العربي التي ترتب عنها ضياعه تؤشر إلى الأزمة الخانقة التي آلت إليها الفرضيات الحداثية والتي يحاول البعض قسراً خلع عليها كساءات علمية منهجية، سرعان ما تساقط أسمالاً في صورة مصطلحات وهمية لدى توظيفها، وانتقالها من الحيز النظري التهريجي التلفيقي إلى الحيز الإجرائي، وهو ما يكشف عن إشكالية الممارسة النقدية الميكانيكية بنزعتها النخبوية، وأحادية نظرتها المستبدة حيال المنقود والناقد والمتلقي. عاكسة الموت الجماعي المرعب الذي أعلنته انطلاقاً من موت الإنسان، وموت المؤلف، موت

القيم وتشييء معنى الوجود وسيادة معنى العدم، وهي كلها خرافات تصطدم بعتبات موتها هي، الآيلة إليها لدى توقف شركات الزيت والغاز عن النفخ في روحها، مكتفية بوظيفتها في تمييع الغاز واشتقاق الزيت، والكف عن تمييع الإبداع والفكر النقدي العربي وحينها يصبح إدراك ذلك المفقود الذي دأبنا جادين بالبحث عنه أملاً متحققاً.

LLL

الهوامش:

(1) عبد العزيز حمودة: المرايا المحدبة، الكويت 1998، ص: 64.

(2) محمد الهادي المطوي، مجلة علم الفكر، الكويت، ع يوليو سبتمبر 1999، ص: 455 . 496.

(3) Gerard Genette: Seuils, ed du seuil, Paris 1987.

(4) مفيد نجم، مجلة الرافد، ع 51، نوفمبر 2001، الشارقة، ص: 72.

(5) نقلا عن جوليا كريستيبيفا، عبد الله أبو هيف، عالم الفكر، الكويت، ع سبتمبر . 2001، ص: 238.

(6) للمزيد من الوقوع على تفاصيل الاضطراب الحاصل في هذا الشأن راجع: آفاق التناصية: المفهوم والمنظور، ترجمة د/ محمد خير البقاعي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1998.

(7) مفيد نجم، م س، ص: 51.

(8) م نفسه، ص: 72.

(9) علي عبد الصمد، م ن، ص: 63.

(10) L`écriture et la difference, Jacques Drida, ed de seuil 1967, P: 87.

(10) جاك دريدا في حديث مع مجلة الكرمل، أجراه كاظم جهاد، ع 17، 1987، ص: 61.

(12) انظر مؤلفات عبد الله الغذامي، كيف تتداعى فيها هذه النمطية من الملفوظات بدون توقف، واضعة النص في علب جاهزة من جراء القراءة التعليبية التي جمدته في أوعية مغلقة أطلق عليها:

أ . الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية.

ب . تشريح النص مقاربات تشريحية لنصوص شعرية معاصرة.

ج . الصوت القديم الجديد، دراسات في الجذور العربية لموسيقى الشعر الحديث.

د ت ثقافة الأسئلة مقالات في النقد والنظرية.

(13) عبد العزيز حمودة، م س، ص: 631.

LLL

بحر الرجز والأراجيز
ائتلاف واختلاف

د. أحمد فوزي الهيب– سورية

بحر الرجز، والأراجيز. ما هما؟ وما علاقة كل منهما بالآخر؟ وهل كل ما نظم على بحر الرجز أرجوزة؟ وهل كل أرجوزة يجب أن يكون بحرها الرجز؟ أو يمكن أن يكون بحراً آخر؟ وما هو؟ وكيف نشأ وتطوّرا؟ وما أشكالهما و أغراضهما؟ أسئلة عدة وأسئلة غيرها حاول هذا البحث أن يجيب عنها.

الرجز لغة: داء يصيب الإبل في أعجازها، فإذا ثارت ارتعشت فخذاها ساعة، ثمَّ تنبسطان. ويقال بعير أرجز وناقة رجزاء. وترجّز الرعد إذا صات، أي سمعت له صوتاً متتابعاً. وترجّز السحاب تحرك بطيئاً لكثرة مائه(1). كما يعني أيضاً وقوف الناقة على ثلاث حين يشد صاحبها إحدى قوائمها(2)

والرجز اصطلاحاً: من الأوزان الشعرية العذبة، تتكرر فيه (مستفعلن)، ويتمثل فيه النقيضان السرعة والبطء، ممَّا جعله مركباً مطواعاً لمن ركبه من الشعراء والرجاز. وهو في الأصل ذو تفعيلة واحدة متكررة، تتلاءم وتتوافق مع اهتزازات الجسم المهتاج المنفعل، أو التصفيق باليد، أو النقر بالعصا، أو ركل الأرض بالأقدام، أو ترقيص الأطفال ونحو ذلك، ويمتاز بأنه يجد من الانفعالات النفسية وحركات الجسم المصاحبة له ما يشبه الضوابط الإيقاعية، كما يتسم بالصفاء، فهو بحر صاف، لأنَّ تفعيلة (مستفعلن) تتكرر فيه وحدها، وهي تفعيلة مرنة، تأتي على أشكال أربعة.

جمع الرجز بين صفتي الاعتدال والقوة، فهو يعتدل إذا أتت تفعيلاته سالمة مبتدئة بساكنين متواليين مسبوقين بحرفين متحركين، وهو أيضاً قوي لأنَّ تفعيلته تنتهي بوتد مجموع. وإذا وصفه المعري وحازم القرطاجني بالرداءة والكزازة، رآه المجذوب أخاً للكامل، ولكنه وصفه بالشعبية، وبأنه مطية الشعراء، الأمر الذي جعل كبار الشعراء في البداية يترفعون عنه.

ولاشك في أن لكل وزن من أوزان الشعر سمات تجعله مختلفاً عمَّا سواه، وذلك لأنَّه يختلف عن غيره من حيث نوع التفعيلات وعددها وترتيبها، وقد ربط بعض النقاد، ومنهم حازم القرطاجني، بين الأوزان من جهة والأغراض والمعاني من جهة أخرى، فأغراض الجد تناسبها الأوزان الفخمة الرصينة البهية كالطويل والبسيط، وكذلك الحماسة تناسبها الأوزان الجزلة كالكامل والوافر، وأما الأغراض التي يقصد فيها إظهار الشجون والاكتئاب فتليق بها الأوزان التي فيها حنان ورقة كالمديد والرمل(3) وقد تأثر حازم في ذلك باليونان وبابن سينا(4)، وتابع حازماً في ذلك عبد الله الطيب المجذوب في كتابه القيم المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها، بيد أن محمد مصطفى هدارة رأى في محاولة تثبيت لون واحد لوزن من الأوزان جهداً ضائعاً، لأنَّ الوزن وحده لا يمكن أن يضفي على الشعر لوناً معيناً، لأنَّ عناصر الشكل جميعها تتحد لتعطي للقصيدة لونها الخاص بها(5). وأجدني أميل إلى الرأي الأخير مع عدم إهمالي للصفات التي يتصف بها كل بحر، وتميزه عن غيره، ولكن هذه الصفات تتأثر إلى حد كبير بغيرها من عناصر الشكل مع تأثيرها فيها، علماً أن تأثرها أقوى كثيراً من تأثيرها.

وفضلاً عن ذلك فإن سمات البحر الواحد تتغير بتغير أعاريضه وضروبه، أو بحذفهما ليكون مشطوراً، أو بحذفهما مع غيرهما ليكون مشطوراً أو منهوكاً. كما تتغير سمات التشكيلة الواحدة لبحر ما إذا دخلت الزحافات تفعيلاته، وذلك لأنها . أي الزحافات . تؤثر في نسبة عدد الأحرف الساكنة إلى مجموع الحروف، والتي يجب أن تؤلف ثلثها، ومن الأفضل أن تقل عن ذلك، لأنَّ الوزن عندما تكثر فيه السواكن يتصف بالكزازة والتوعر، ويعتدل إذا حذف منه بعض سواكنه من غير إجحاف، كما يتصف أيضاً إذا كثرت المتحركات فيها باللدونة والسباطة(6). وهذا يعني أن الشاعر القدير المتمكن

يستطيع أن يكيف البحر الذي ينظم عليه بما يتناسب مع غرضه ومعانيه ومشاعره وغيرها، وذلك لأنَّ الشاعر والوزن يؤلفان فريقاً واحداً، كما يؤلف الفارس وفرسه فريقاً واحداً يؤثر كل منهم على الآخر، ويتضح هذا من خلال ما أعطي للشاعر من حرية الحركة داخل البحر الواحد متمثلة بتسكين بعض الأحرف المتحركة، وحذف بعض الأحرف الساكنة، أو ما يسمى بالزحافات وأشباهها، الأمر الذي يترك آثاراً واضحة كبيرة على موسيقا البحر، فتنقله أحياناً من النقيض إلى النقيض.

وأما الرجز فقد كان ديوان العرب في الجاهلية والإسلام وكتاب لسانهم وخزانة أنسابهم وأحسابهم ومعدن فصاحتهم وموطن الغريب من كلامهم، لذلك حرص عليه الأئمة من السلف وعنوا به حفظاً وتدويناً، وقيل إن الأصمعي كان يحفظ ألف أرجوزة، ومثله أبو تمام وغيره، ومن وصاياهم المعروفة روّوا أبناءكم الرجز فإنه يهرّت أشداقهم(7)، ولا يضير هذه الحقيقة قلة ما وصل إلينا منه في العصر الجاهلي، إذ لا شك في أن الجاهليين قد نظموا منه مقطوعات كثيرة صورت جميع مناحي حياتهم، ولكن لم يُدون منها إلا النذر القليل، لأنها كانت تمثل الأدب الشعبي آنذاك خير تمثيل(8). وسمت الرجز هذه جعلت ابن دريد يخترع نمطاً جديداً منه، يضم كل بيت من أبياته ست عشرة تفعيلة، مثل:

رُب أخ/ كنت به/ مغتبطاً/ أشدُّ كفا/ي بعرُى/ صحبته/ تمسّكاً/ منيَّ بالـ/ ودّ ولا/ أعهده/ يغيّر الـ/ ـودّ ولا/ يحول عنـ/ ـه أبداً/ ما ضمّ رو/ حي جسدي.

فانقلب الـ/ ـدهر به/ فرُمْتُ أن/ أصلح ما/ أفسد فاسـ/ تعصيتُ أن/ يأتيَ طو/ عاً فتأذّ/ يت أرجّـ/ يه فلمّـ/ ـا لجَّ في الـ/ غيِّ إبا/ ءً ومضى/ مرتكباً/ غسلتُ إذ/ ذاك يدي(9).

وهذا أدى إلى نماذج لم تتقيد بقافية ولا بعدد محدد من التفعيلات (10).

كما أورد المعري في كتابه (الصاهل والشاحج) نمطاً رجزياً شعبياً متدفقاً مستمراً متصلاً، هو:

(أكرمك الـ/ ـله وأبـ/ قاك أمّا/ كان من الـ/ جميل أن/ تأتينا الـ/ يوم إلى/ منزلنا الـ/ خالي لكي/ تحْدث عهـ/ داً بك يا/ خير الأخلّـ/ اء فما/ مثلك من/ ضيّع حقـ/اً أو غفلْ)

ونعته المعري بأنه من الأبيات الجارية على ألسنة العامة، وأن أبياته لا ينفصل بعضها عن بعض، فإن انفصل بطل معناه (11). ويمكن أن نسميه بالقصيدة المستمرة. وحاول منذ أعوام بعضهم في مجلة العربي أن يسير مساره على وزن آخر، ونحو ما من غير أن يشير إليه، بيد أن محاولته تلك لم يكتب لها النجاح، فلم تكررها المجلة(12).

وبعد، فللرجز دلالات عدة:

أولاً ـ في العروض:

اسم لواحد من بحور الشعر الخليلية، يتألف من (مستفعلن) مكررة ست مرات، وهو التام. و (مستفعلن) مؤلفة من سببين خفيفين يتلوهما وتد مجموع، وهي تفعيلة مرنة طيّعة، يمكن أن يحذف منها ساكن السبب الأول، فتصير (متفعلن)، ويسمى ذلك (الخبن). أو يحذف ساكن السبب الثاني، فتصبح (مستعلن) أو (مفتعلن)، ويسمى (الطي). أو يحذفا معاً، فتصير (متعلن)، ويسمى (الخبل)، ومرونتها هذه جعلت بحر الرجز سهلاً رشيقاً متعدد الإيقاعات بسبب تغير نسبة الحروف الساكنة إلى المتحركة.

وفضلاً عن ذلك فإن لبحر الرجز تشكيلات كثيرة جداً، بلغت ثلاثاً وأربعين(13). ومما ذكره ابن جني وغيره:

أ. التام (أي ذو تفعيلات ستة)

وله عروض واحدة سليمة.

لها ضربان:

1. الضرب الأول سليم أيضاً، مثل:

دار لسلمى إذا سليمى جارة

قفْرٌ تُرى آياتها مثل الزبُرْ

2 . الضرب الثاني مقطوع (مستفعلْ أو مفعولن) (أي حذف ساكنه الأخير وسكن ما قبله)، مثل:

القلب منها مستريح ساكن

والقلب مني جاهد مجهود

ب . المجزوء (أي حذفت التفعيلتان الأخيرتان من شطريه، أو صدره وعجزه)، فبقي على أربعة تفعيلات، مثل:

قد هاج قلبي منزلَ

من أم عمرو مقفر(14)

ثانياً ـ في العروض والأدب:

إن ما تقدم من تشكيلات بحر الرجز الثلاث لا يخرج ما نظم عليها من فن القصيدة إلى فن الأرجوزة، وإنما هي قصائد على وزن الرجز، وعلاقتها به كعلاقة امرئ القيس ببحر الطويل.

وننقل بعد ذلك من فن القصائد الرجزية إلى فن الأرجوزة، وإن لم نغادر بحر الرجز، فنجد ما يلي:

1. المشطور، أي بيت حُذف نصفه، وبقي على ثلاث تفعيلات فقط، تؤلف بيتاً مستقلاً قائماً بنفسه، قد توحّد ضربه وعروضه، وله عروضان:

أ . (تامة) مستفعلن، مثل:

ما هاج أحزاناً وشجواً قد شجا(15)

ب . (موقوفة) مفعولن، مثل قول العجاج:

إن الموقى مثل ما وقيتُ(16)

وقد اتصفت العروض هنا بجعودة أو خشونة لأنَّ سواكن ثلاث توالت فيها ومن الممكن أن يصيب الخبن العروض السابقة، فتصبح (فعولن)، مثل قول العجاج في الأرجوزة نفسها: ومن المفيد أن نشير هنا إلى أن القرطاجني عدّ هذا النوع، وهو المشطور، أقل ما يكون في الشعر(17) ، وهذا يعني أنه أنكر النوعين التاليين، وهما المنهوك والمقطع(18).

2. المنهوك، وهو بيت حذف ثلثاه، وبقي ثلثه فقط، أي بقي تفعيلتان فقط، تؤلفان بيتاً مستقلاً قائماً بنفسه، مثل قول دريد بن الصمة

يا ليتني فيها جذعْ(19)

3. المقطّع، يقوم على تفعيلة واحدة فقط، اخترعه سلم الخاسر في مدحه للخليفة العباسي موسى الهادي، ومن تلك القصيدة:

موسى	المطَرْ
غيث	بكرْ
ثمّ	انهمرْ
ألوى	المرر
خير	البشر
فرْع	مضر
بدرٌ	بدَر
والمفتخَر	
لمن	غبر(20)

وزيادة على ما تقدم نجد تشكيلات كثيرة لدى العروضيين، أوصلها بعضهم إلى ثلاث وأربعين تشكيلة كما مرّ قبل قليل(21) ، وقد أتت هذه الكثرة من توسع المولدين فيه معتمدين على توسع العرب قبلهم فيه، وذلك لكثرته في كلامهم ولسهولته وعذوبته كما قال بن بري وغيره(22).

ثالثاً . في الأدب

فضلاً عن الأراجيز التي نظمت على بحر الرجز نجد نوعاً آخر من الأراجيز نظمت على أبحر أخرى، واتخذت اسم الأراجيز، لأنها تشبهها في مجيئها مقفاة مشطورة أو منهوكة وفي جميع خصائصها، ونظمت على:

1. البحر السريع المشطور:

وقد وصفه القرطاجني بالكزازة(23)، وأما المجذوب فرآه مستمداً من الرجز قريباً من النثر لولا انتظام وزنه، الأمر الذي جعله شبيهاً بالأسجاع، ولم يبعد عنهما إبراهيم أنيس إذ رأى فيه اضطراباً في الموسيقا لا تستريح إليه الأذن. وله عروضان:

أ . مفعولاتن، وقد أتت على أصلها في الدائرة العروضية الرابعة (المشتبه) بعدما أضيف إليها ساكن، مثل قول العجاج:

هل تعرف الدار بأعلى ذي القور(24)

ب . مفعولان، وأتت على أصلها بعدما سكن متحركها الأخير مثل:

ينضحنَ في حافاتهِ بالأبوالْ(25)

2. البحر المنسرح المنهوك

وأشار القرطاجني، ووافقه إبراهيم أنيس، إلى أنه متسم ببعض الاضطراب والتقليل، وأن الكلام فيه جزل، لذلك كثرت فيه المناقصات القديمة، ولعل ذلك آت من كثرة التغيرات التي من الممكن أن تدخل تفعيلاته(26) ، بينما رآه المجذوب بحراً ذا لين لا يكاد يخرج عن الرثاء النائح والنقائض والغزل وشبهه(27).

وله عروضان:

أ . موقوفة (مفعولان)، مثل قول هند بنت عتبة:

صبراً بني عبد الدارْ

ب . مكشوفة (مفعولن) (وأصلها مفعولاً)، مثل:

ويل امّ سعدٍ سعدا(28)

3. بحر الرمل المشطور

ورآه القرطاجني متسماً باللين والسهولة(29)، ووجد فيه المجذوب موسيقا خفيفة رشيقة منسابة يصحبها شعور عاطفي حزين من غير كآبة أو وجع أو تفجع، ممَّا جعله صالحاً للرثاء والتأمل الحزين والأغراض الرقيقة(30) (المرشد 34/1)

وله عروض مخبونة، مثل قول العجاج

لا يبالي عاقل ما لبسا(31)

إذن نستطيع القول: إن من الأراجيز ما نظم على بحر الرجز، ومنها ما نظم على غيره، كالسريع والمنسرح والرمل، وقد ذكر ذلك الجوهري وغيره، لأن الرجّاز لم يُعرفوا بالقصيد مثل الأغلب بن عمرو العجلي (ت 21هـ) والعجاج وابن رؤبة(32)، ولم تذكر ذلك جميع كتب العروض والنقد، وإنما ذكر بعضُها جله. فهناك تشكيلات وجدتها لدى العجاج وقد أشرت إليها عندما مرت من قبل، ومن الممكن أن نجد تشكيلات أخرى إذا استقرأنا جميع دواوين الأراجيز ومظانّها.

ومهما يكن من أمر فإننا يمكن أن نفترض، مع من افترض أن السجع في الجاهلية أصل الأراجيز، وخاصة المنظومة على الرجز المنهوك، وتطور بعد ذلك إلى أراجيز الرجز المشطور، ثمَّ تطورت إلى قصائد الرجز المجزوء، ثمَّ التام، وذهب بعض نقاد العرب إلى أنه أول الأوزان، كانوا ينشدونه في أثناء حدائهم للإبل، وكأنهم يحاكون بما فيه من صلصلة وأصوات وقع أخفاف الإبل(33)، ومنه انبثق السريع وبقية الأوزان(34) كما نستطيع أيضاً أن نفترض أن الأراجيز التي نظمت على بحر الرجز أصل لغيرها من الأراجيز التي نظمت على غيره

كالسريع والمنسرح والرمل المشطورة أو المنهوكة. ويؤيد هذا مرونة بحر الرجز وسهولته وطواعيته الآتية من تفعيلته وتشكيلاته الكثيرة، وهذه السمات جعلت منه وزناً شعبياً رافق العرب في جميع حياتهم الجادة واللاهية، وفي الحل والترحال، والغناء والحداء، وفي الحزن والفرح، والحرب، والسلم، والفخر والهجاء، والمدح والرثاء وغير ذلك، وشاركت المرأة العربية في ذلك أيضاً مشاركة واسعة في الجاهلية والإسلام، والسلم والحرب، وخاصة وهي تغني لصغارها وتلاعبهم مثل قول السيدة حليمة السعدية للرسول محمد (ص) عندما كانت ترضعه:

يا ربّ إذ أعطيته فأبقهِ
وأعلهِ إلى العلا ورقهِ
وادحض أباطيل العدا بحقه

وقول ابنتها الشيماء فيه (ص) أيضاً تداعبه:

يا ربنا أبق لنا محمدا
حتى أراه يافعاً وأمردا
ثمّ أراه سيداً مسوّدا
واكبتْ أعاديه معاً والحسّدا
وأعطهِ عزاً يدوم أبدا(35)

وقول أعرابية تغني لصغيرها:

أعيذه بالأعلى
من كل شر يُخشى
وذكر وأنثى(36)

وقول أعرابية أعرض عنها زوجها، لأنها كانت لا تلد إلا إناثاً، وكانت كنيته أبا حمزة:

ما لأبي حمزةَ لا يأتينا
يظل في البيت الذي يلينا
غضبان ألا نلد البنينا
تالله ما ذلك في أيدينا
ونحن كالأرض لزارعينا
وإنما نأخذ ما أعطينا
ننبت ما قد زرعوه فينا(37)

وكذلك في الحرب أسهمت المرأة بأراجيزها، مثل قول هند بنت عتبة التي كانت تحرض به المشركين في أحد:

نحن بنات طارق
نمشي على النمارق
إن تقبلوا نعانق
أو تدبروا نفارق
فراق غير وامق(38)

كان الذوق العربي العام في البداية يفضل القصيدة على الأراجيز لشعبيتها، حتى إن عدداً من النقاد لم يعدها من الشعر، كما كانت منزلة الراجز دون منزلة الشاعر(39)، لذلك بقيت الأراجيز قليلة الأبيات إلى أن جاء الأغلب العجلي المخضرم (ت 21هـ) فأطاله(40)، ومهد الطريق بذلك أمام العجاج الذي رفعها من المستوى الشعبي إلى الرسمي، ومن القصر إلى الطول، ومن القلة إلى الكثرة، فغدت تؤلف ديواناً كبيراً، ومن بساطة الموضوعات الفردية إلى مستوى أغراض الشعر بتنوعها وثرائها، ممَّا جعل بعضهم يشبه صنيعه بالرجز بصنيع امرئ القيس بالشعر بعد المهلهل(41)، وسار في الطريق نفسها ابنه رؤبة خطوات واسعة، جعلت فن الأراجيز يتكامل عنده، ويوفى على الغاية التي كان يريدها له أصحابه، بعدما أفاد من الجديد الذي بثه الإسلام في حيوات العرب الروحية والعقلية واللغوية والنفسية والسياسية، والحق أنه تتويج لكل ما ابتغاه رجّاز العصر الأموي لفنهم(42)، ولعل من أفضل أراجيزه تلك التي أولها:

وقاتم الأعماق خاوي المخترق

ومنها:

مشتبه الأعلام لمّاع الخَفَق
ناءٍ من التصبيح نائي المغتبق
تبدو لنا أعلامه بعد الغرق
في قطع الآل وهبْوات الدَّقق
خارجةً أعناقها من مُعتَنق

بما أحسنه فيها من وصف الحمار الوحشي، لأنَّه ذهب فيها مذهب الحداء المطلق، واهتم بجرس الألفاظ، حتى لنكاد نسمع حركة الحمار ونهيقه في قوله:

حشرجَ في الجوف سحيلاً وشهقْ
حتى يقال ناهق وما نهقْ(43)

ويجب أن نذكر أيضاً أبا النجم العجلي الفضل بن قدامة (ت 130 هـ) الذي كان العجاج وابنه رؤبة يجلانه إجلالاً يقرب

أحياناً من الخوف لمقدرته ورفعه مستوى الرجز، كما أن رؤبة شهد لأرجوزته التي مطلعها:

الحمد لله الوهوب المجزل
أعطى فلم يبخل ولم يُبخّل

والتي وصف فيها القطا وسط النبت الذي كلله الزهر بعدما أثارتها الإبل في صدورها بعد العشي وصفاً دقيقاً جميلاً بقوله:

طار القطا عنه بواد مجْهَل
لَينة الريش عظام الحوصل
تظل حِفراه من التهدّل
في روض ذفراءَ رُغل مُخجل
تَعدله الأرواح كل معدَل
كأن ريح المسك والقرنفل
نباته بين التلاع السَّيل

نقول: إن رؤبة شهد بأنها أتم أرجوزة للعرب، أو هي أم الأراجيز(44) وعلى أيدي هؤلاء وغيرهم امتدت أغراض الأراجيز إلى جميع أغراض الشعر كالمدح والفخر والوصف والطرديات والزهد والحكمة والنصح وغيرها(45). كما ساعد على ازدهار فن الراجيز أن الحاجة كانت ماسة في العصر الأموي إلى شعر يلقى على البديهة أو الارتجال في مقام الرد و المنافرة والمفاخرة(46) ، وشعر يقوّي الخطيب به خطبه، وكانت الأراجيز أكثر الأنواع الأدبية مناسبة لذلك، كما فعل الحجاج بن يوسف الثقفي في خطبته الشهيرة عندما قدم الكوفة والياً على العراق، ومما استشهد به من الرجز:

هذا أوان الشدِّ فاشتدي زَيْم
قد لفها الليل بسوّاق حُطَم
ليس براعي إبل ولا غنم
ولا بجزّار على ظهر وضم

ومنه أيضاً:

قد لفها الليل بَعَصْلبيّ
أروعَ خرّاج من الدويّ
مهاجر ليس بأعربيّ

ومنه كذلك:

قد شمرتْ عن ساقها فشدّوا
وجدّت الحربُ بكم فجُدّوا
والقوس فيها وتَر عُرُدُّ
مثل ذراع البكر أو أشدّ
لا بد ممّا ليس منه بدّ(47)

كما صارت الأراجيز أكبر مستودع للأمثال والشواهد والغريب والشاذ، الأمر الذي يجعلنا نقول مع القائلين: إن رؤبة وأباه قد نظما أراجيز هما قبل كل شيء من أجل الرواة واللغويين والنحاة الذين كانوا يحترمون الرجاز كثيراً، وخاصة رؤبة، فقد وصفه يونس بأنه أفصح من معد بن عدنان، وقال عنه الخليل بن أحمد الفراهيدي بعد دفنه: دفنا اليوم الشعر واللغة والفصاحة.

لذلك تعد الأرجوزة الأموية أول شعر تعليمي في اللغة العربية، أراد لها أصحابها أن تكون متوناً في اللغة من حيث هي لغة، وكأنها معاجم خاصة بالألفاظ غير المطروقة، أفاد منها أصحاب المعاجم فيما بعد كثيراً(48)، كما عنيت بها أيضاً كتب الأدب واللغة عناية واسعة، ممَّا جعل الرجاز يتطاولون على الشعراء ويفخرون عليهم بمعارفهم اللغوية، وجعل الشعراء الذين كانوا يزدرون الأراجيز ويستعلون عليها يقبلون عليها مشاركين منافسين، مثل جرير والفرزدق وعمر بن لجأ وحُميد الأرقط وغيرهم(49) ، ومع ذلك كان موقف المعري من الرجز ومن أصحابه سلبياً حيث أسكنهم ناحية حقيرة من الجنة في (رسالة الغفران)، واحتج بأن الله يحب معالي الأمور ويكره سفسافها، وأن الرجز من رديء الشعر وسَفْسافه، وجادل رؤبة، وأنكر عليه قوافيه النافرة كالغين والطاء والظاء، وقال له مستخفاً به وبأبيه: لو سُبك رجزك ورجز أبيك لم تخرج منه قصيدة مستحسنة(50). كما انتشرت على ألسنة الشعراء المحدثين ومن أتوا بعدهم مثل بشار وأبي نواس الذي كان أبرع من بشار، لأنَّه سلك فيها مسلك الحداء والطرَد، وتعمد أن يملأها بالغريب والقوافي الصعبة ليبرهن أن مقدرته اللغوية لا تقل عن مقدرة الرجاز(51) ولعل أبا نواس أكبر شعراء الطرديات في الأدب العربي وأكثرهم تمثيلاً لها، لما بلغته هواية الصيد في العصر العباسي من رقي وتحضير، وهو أول شاعر، ممَّن وصلت إلينا دواوينهم، ضمَّ ديوانه باباً في الطرد، وأكثر طردياته دارت حول وصف الكلاب التي كان الصيد بها آنذاك، ومنه قوله:

أنعتُ كلباً ليس بالمسبوق
مطَهَماً يجري على العروق
فالوحش لو مَرت على العيوق
أنزلها دامية الحلوق
ذاك عليه أوجب الحقوق

وقد اختار أبو نواس للغة الطرد أسلوباً يغاير ما درج عليه في بقية شعره، وجدد فيه من ناحية استقصائه وصف الكلب، بينما كان الأقدمون يلمون بها إلماماً، وفضلاً عن ذلك وصف ديوك الهند وغيرها ممَّا لم يعرفه القدماء من قبل، مثل قوله:

أنعت ديكاً من ديوك الهندِ
أحسن من طاووس قصر المهدي
أشجع من عاري عرين الأسْد
ترى الدجاجَ حوله كالجند
منقاره كالمعول المُحَد
يقهر ما ناقره بالنقد

وكثيراً ما وصف أبو نواس في طردياته أيضاً رحلات الصيد نفسها منذ بدايتها، كما في أرجوزته:

لمّا تبدى الصبح من حجابهِ
كطلعة الأشمط من جلبابه
وانعدل الليل إلى مآبه
كالحبشيّ افتّر عن أنيابه
هِجنا بكلب طالما هجنا به
ينتسف المقود من كلابه
يكاد يخرج من إهابه(52)

كما نستطيع أن نعد الأراجيز أصلاً لمقامات الحريري وبديع الزمان الهمذاني التي ظهرت في القرن الرابع الهجري، أو أن المقامات تطورٌ لها، لأنَّ الغاية التعليمية واللغوية منهما واحدة(53).

على أن ليس كل الرجز كان يحفل بالغريب، ففيه أحياناً مواقف أخرى بالغة التأثير، عميقة الصلة بالإنسان وحنينه إلى الألفة والمحبة والطمأنينة، مثل قول بعض الأعراب:

دع المطايا تنسِم الجنوبا
إن لها لنبأً عجيبا
حنينها وما اشتكت لغوبا
يشهد أن قد فارقت حبيبا
ما حملتْ إلا فتىً كئيبا
يُسِرُّ ما أعلنت نصيبا
لو ترك الشوقُ لنا قلوبا
إذن لآثرنا بهنّ النيبا
إن الغريب يُسعد الغريبا(54)

وشبيهة بهذا إلى حد ما بعض أراجيز أبي نواس تمام و البحتري وابن الرومي والمتنبي في وصفهم لرحلات الصيد ومطرياتهم ووصفهم للطبيعة الخصبة وما فيها من خضرة ونباتات وفاكهة وغير ذلك ممَّا خلت منه مثيلاتها الأولى، مثل أرجوزة أبي نواس أو تلبيته الجميلة التي لما يزل المنشدون يترنمون بها:

إلهنا ما أعدلك
مليك كل من ملك
لبيك قد لبيت لك
لبيك إن الحمد لك
والملك لا شريك لك(55)

ومثل أرجوزة أبي تمام، ومنها(56):

لما بدت للأرض من قريبِ
تشوّقتْ لوبلها السكوبِ
تشوّقَ المريض للطبيب
وطرب المحب للحبيب
وفرحة الأديب بالأديب
وخيّمت صادقة الشُؤبوب
فقام فيها الرعد كالخطيب
وحنّت الريح حنين النيب
فالشمس ذات حاجب محجوب
قد غربت في غير ما غروبِ

وقد كانت تطوراً طبيعياً لوصف الفيافي والصحارى، فرضته مستجدات الحيوات الحضارية الجديدة في العصرين الأموي والعباسي

كما نجد نمطاً آخر من الأراجيز، هو المزدوج، كل بيتين . إذا عددناه مشطوراً . ينتهيان بقافية واحدة، تتغير في البيتين التاليين، وإذا عددناه تاماً يكون مصرّعاً ومقفى، أي ينتهي عجزه بالقافية التي انتهى صدره، وأقدمه خطبة جمعة للوليد بن يزيد الخليفة الأموي، أولها:

الحمد لله وليِّ الحمدِ
أحمده في يسرنا والجهدِ
وهو الذي في الكرب أستعينُ
وهو الذي ليس له قرينُ
أشهد في الدنيا وما سواها

أن لا إله غيره إلها
ما إن له في خلقه شريكْ
قد خضعتْ لملكه الملوكْ
وأنه رسول رب العرش
القادر الفرد الشديد البطش
أرسله في خلقه نذيرا
وبالكتاب واعظاً بشيرا(57)

وقد ازدهر هذا الرجز المزدوج في العصر العباسي عند أبان بن عبد الحميد الذي نظم فيه تاريخاً وفقهاً وقصصاً كثيرة، أهمها نظمه لكتاب كليلة ودمنة، وأوله:

هذا كتاب أدب ومحنهْ
وهو الذي يُدعى كليلهْ دمنهْ
فيه دلالات وفيه رشدُ
وهو كتاب وضعته الهندُ
فالحكماء يعرفون فضلهُ
والسخفاء يشتهون هزله(58)

وتابعه في ذلك ابنه(59) ، ثمَّ أبو العتاهية في مزدوجته الطويلة (ذات الأمثال) التي ضمّنها مواعظ وحكماً، ومنها:

ما انتفع المرء بمثل عقلهِ
وخير ذخر المرء حسن فعلهِ
إن الشباب والفراغ والجده
مفسدةٌ للمرء أيُّ مفسدهْ
اصحب ذوي الفضل وأهل الدين
فالمرء منسوب إلى القرين
إياك والغيبة والنميمية
فإنها منزلة ذميمة(60)

وولد العباسيون من اتحاد مصاريع المزدوجات صوراً جديدة من المسمطات، كما أفاد الأندلسيون أيضاً منها في اختراعهم للموشحات(61)

وكثرت بعد ذلك المزدوجات، وسميت بالنظم العلمي أو المتون، منها مزدوجة ابن المعتز في التاريخ، ومثيلتها في تاريخ الأندلس لابن عبد ربه(62). وامتدت إلى جميع العلوم من قرآنية وحديثية ونحوية ولغوية وبلاغية وعروضية وطبية ورياضية وغيرها، وقد جمعت في مجموعات خاصة، منها (مجموعة المتون فيما يذكر من الفنون) و(مجموع المتون الكبير)(63)، مثل ألفية ابن مالك، ومنها:

كلامنا لفظ مفيد كاستقم
واسم وفعل ثمَّ حرف الكلمْ
واحده كلمة واللفظ عمْ
وكلمة بها كلام قد يُؤمْ
بالجر والتنوين والندا وألْ
ومسند للاسم تمييز حصل(64)

وفي العصر الحديث، بداية القرن العشرين حاول بعض الشعراء أن يفيدوا من الرجز مثل أحمد شوقي في أرجوزته التي أرخ فيها للملوك العرب وفي مسرحياته الشعرية، مثل مصرع كليوباترا وقيس وليلى، وكذلك الرافعي والعقاد ومن عجيب الأمر أن طه حسين، وهو لا ينظم الشعر، قد جاء بشيء منه في أثناء كتابه على هامش السيرة، وهو قوله:

لا همَّ قد لبيت من دعاني
وجئت سعيَ المسرع العجلان
يتبعني الحرثُ غير واني
ثبتَ اليقين صادق الإيمان
لا همَّ فلتصدق لنا الأماني(65)

وفضلاً عن ذلك أفاد شعر التفعيلة من بحر الرجز إفادة كبيرة اعتمدت على جواز مجيئه مشطوراً، وعدم التزامه بعدد محدد من التفعيلات، ولا بقافية واحدة، ولأنه بحر صاف غير ممتزج(66)، مثل قول رائدة التجديد في الشعر الحديث الشاعرة الكبرى نازك الملائكة في قصيدتها الأميرة النائمة:

الكلمة
في صفحة القاموس مثل وردة ملثمة
عطورها خفية مطلسمة
ألوانها مستورة مثل الظلال المبهمة
والكلمة
أميرة نائمة مبتسمة
أغفت عصوراً في انتظار العاشق الأميْر
يأتي من المجهول يُصْحي الصيف والأميْر
يوقظ تلك الحلوة المهوِّمهْ
والكلمهْ
حورية غافية مُنعّمه
يُخرجها الشاعرِ من عزلتها لآلئاً عذرية الأصدافْ
في أبحر بعيدة الضفافْ
ينشرها عرائساً مائية في أفق مفقودْ
وشرفه مسحورة الأستار لم يسمع بها في الوجودْ

فتح شبّاكاً على عوالم الأطيافْ(67)

ومثل قصيدة الإبحار في ضراعة العيون للشاعر محمد جلال قضيماتي، ومنها:

كيف ارتمت ثمالة الحريق في عيونك البريئهْ
وأغطشت كوى الصباح في مضارب المساءْ
يا طفلة تنام في ضلوعها الأنداءْ
أهلّة مدائن السكون بالحنين والعذابْ
وأنت في مداخن السرابْ
حرائق تشب في أبعادها نداوة الظلالْ(68)

ومثل قول الشاعر عبده بدوي في قصيدة (العصر والحب):

أبصرتهم في الشارع الخلفي تحت هدأة الشجرْ
على المقاعد التي من الدخان والحجر
وتحت خيمة من البكاء والمطر
وسكتة الخطر
للحظة للحظتين
لساعة لساعتين
لا يبسمون للحدائق المنوره
لا يُلحقون بالحديث آخره(69)

ومثل قول نزار قباني في قصيدة على القائمة السوداء:

في خانة المهنة من جوازي
عبارة صغيرة
تقول: إني كاتب وشاعر
في اللحظة الأولى اعتقدت أنها عبارة سحرية
ستفتح الأبواب في طريقي
وتجعل الحراس يسجدون لي
تسكر الضباط و العسكر
ثمّ اكتشفت أنها فضيحتي الكبيرةْ
وتهمتي الخطيرةْ
وأنها السيف الذي يطول رأسي كلّما أردت أن أسافرْ(70)

ومما يؤيد ما ذهبنا إليه من إفادة شعر التفعيلة من بحر الرجز وإمكاناته الموسيقية أن رائداً كبيراً آخر لشعر التفعيلة والتجديد في الشعر العربي الحديث بدر شاكر السياب قد قال أشهر قصيدة عربية في العصر الحديث، أنشودة المطر، على بحر الرجز، وأولها:

عيناك غابتا نخيل ساعة السحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمَرْ
عيناك حين تبسمان تورق الكرومْ
وترقص الأضواء.. كالأقمار في نهَرْ
يرجّه المجذاف وهْناً ساعة السحَرْ
كأنما تنبض في غوريهما النجوم
وتغرقان في ضباب من أسى شفيفْ(71)

ولعل ما تقدم من شعر التفعيلة، وبخاصة أنشودة المطر، يدل على أن بحر الرجز من السهل الممتنع، وسهولته هذه التي أشرنا إليها من قبل جعلت كثيراً من الناس قديماً وحديثاً ينظمون عليه، وكان أكثرهم مستسهلاً، لا يملك الموهبة الحقة، وإنما يملك القدرة على النظم، وشتان بينهما، لذا كثر فيه الغث كثرة لافتة للنظر، أدت إلى تعالي الشعراء الكبار عنه، كما أسهم في ذلك أيضاً سمته الشعبية وسيرورته على كثير من الألسنة، وما نظمه عليه الناظمون من متون في جميع ميادين العلوم. لقد أدى هذا إلى أن يمتنع الرجز من أن يسلس القياد، ومن أن يطلق إمكاناته الموسيقية قروناً طويلة، حتى أتى العصر الحديث، وتنبه كبار رواده له، وعرفوا الكيفية الصحيحة المثلى للتعامل معه، ففجروا طاقاته وإمكاناته، وأعادوه إلى دائرة الضوء بحراً متألقاً كغيره من البحور الصافية، الأمر الذي يعني أن الشاعر والوزن يشبهان إلى حد كبير الفارس والفرس كما ذكرنا، والحصان العربي الأصيل لا يُمكّن ظهره ولا يسلس قياده إلا للفارس الأصيل، وكذلك بحور الشعر، وبخاصة الرجز

وبعد، نرجو أن نكون. بعد هذا التجوال السريع اللاهث مع الرجز والأراجيز في القديم والحديث. قد قدمنا بعض الإضاءات للأسئلة التي طرحت في البداية.

المصادر والمراجع

. اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، محمد مصطفى هدارة، دار المعارف مصر 1963م

. الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني، ت سمير جابر، دار الفكر، بيروت ط2 بلا تاريخ

. أنشودة المطر (ديوان شعر)، بدر شاكر السياب، مكتبة الحياة، بيروت 1969

. البيان والتبيين للجاحظ، ت عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي، القاهرة 1985م

. تاريخ الأدب العربي، عمر فروخ، دار العلم للملايين، بيروت 1981م

. الترقيصات والترنيمات في أشعار الأمهات، عمر دقاق، دار الفكر، دمشق 2004م

. التطور والتجديد في الشعر الأموي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1959م

. الجرح الأخير (ديوان الشعر)، عبده بدوي، الربيعان للنشر، الكويت 1986م

. ديوان العجاج، ت عبد الحفيظ السلطي، مكتبة أطلس، دمشق 1971م

. الرجز في العصر الأموي، محمد كشاش، عالم الكتب، بيروت 1415هـ

. الرحيق المختوم، صفي الرحمن المباركفوري، الكتب الثقافية، بيروت 1420هـ

. رسالة الغفران المعري، ت عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر 1388 هـ

. الصاهل والشاحج للمعري، ت عائشة عبد الرحمن، دار المعارف، مصر 1975

. الصلاة والثورة (ديوان شعر)، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، بيروت 1987م

. العروض لابن جني، ت أحمد فوزي الهيب، دار القلم، الكويت 1407 هـ

. العروض، جلال الحنفي، وزارة الأوقاف، العراق 1398 هـ

. العصر الإسلامي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1963م

. العصر العباسي الأول، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1966م

. العمدة لابن رشيق، ت محمد محيي الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت بلا تاريخ

. في ديوان العرب، عبد الكريم الأشتر، دار الرضا، دمشق 2004م

. في النقد الأدبي، شوقي ضيف، دار المعارف، مصر 1962م

. قصائد مغضوب عليها (ديوان شعر)، نزار قباني، منشوراته، بيروت 1992م

. قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار الآداب، بيروت 1962م

. المؤتلف والمختلف، الآمدي، مطبعة القدسي 1354هـ

. المرشد إلى فهم أشعار العرب، محمد الطيب المجذوب، مصطفى البابي الحلبي، مصر 1374 هـ

. معجم المطبوعات، يوسف اليان سركيس، مطبعة سركيس، مصر 1928م

. موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، الأنجلو مصرية، مصر 1978م

. نداء التراب (ديوان شعر)، جلال قضيماتي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق 1993

LLL

الهوامش

(1) (اللسان، تاج العروس، الصحاح، مادة ر ج ز)

(2) (العروض للحنفي 487)

(3) (منهاج البلغاء 205)

(4) (المصدر السابق 266)

(5) (اتجاهات الشعر في القرن الثاني 539)

(6) (منهاج البلغاء 267)

(7) (أي يعلمها الفصاحة (موسيقى الشعر 127 - 128 عن مقدمة أراجيز العرب)

(8) (موسيقى الشعر 129 - 130)

(9) (العروض للحنفي 565)

(10) (العروض للحنفي 486 - 489)

(11) (الصاهل والشاحج 689)

(12) (مجلة العربي، العدد 99 يونيو 2000م)

(13) (العروض للحنفي 486 - 572)

(14) (كتاب العروض لابن جني 101 - 102)

(15) (العروض لابن جني 103)

يا ربِّ إن أخطأتُ أو نسيتُ

(16) (ديوان العجاج 2/ 182)

(17) (منهاج البلغاء العروضي 44)

(18) (الجانب العروضي 44)
(19) (العروض لابن جني 103)
(20) (العمدة 1/ 185)
(21) (العروض للحنفي 495 - 554)
(22) (موسيقى الشعر 127)
(23) (منهاج البلغاء 268)
(24) (ديوان العجاج 2/ 293)
(25) (العروض لابن جني 118)
(26) (العروض 123)
(27) (المرشد إلى فهم أشعار العرب 1/ 196)
(28) (المصدر نفسه 123 - 124)
(29) (منهاج البلغاء 269)
(30) ؟؟؟
(31) (ديوان العجاج 2/ 297)
(32) (العمدة 1/ 184)
(33) (في النقد الأدبي 100)
(34) (لم يسلم بهذا الرأي بعض الباحثين مثل إبراهيم أنيس في كتابه موسيقى الشعر 131)
(35) (الترقيصات والترنيمات في أشعار الأمهات 20 - 21)
(36) (العروض للحنفي 559)
(37) (البيان والتبيين) 1/ 186)
(38) (الرحيق المختوم 234)
(39) (المرشد إلى فهم أشعار العرب 1/ 249)
(40) (المؤتلف والمختلف 22)
(41) (العمدة 1 / 189)
(42) (التطور والتجديد في الشعر الأموي 315)
(43) (المرشد 1/ 250)
(44) (في ديوان العرب 1/ 300)
(45) (الرجز في العصر الأموي 17 و 33 و 35 و 39 و 40)
(46) (المرشد إلى فهم أشعار العرب 1/ 249)
(47) (تاريخ الأدب العربي لفروخ 1/ 552)
(48) (التطور والتجديد في الشعر الأموي 317 - 323)
(49) (العمدة 1/ 185)
(50) (رسالة الغفران 373 - 377)
(51) (التطور والتجديد في الشعر الأموي 323)
(52) (اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني للهجرة 470 - 472)
(53) (التطور والتجديد في الشعر الأموي 323)
(54) (في ديوان العرب 1/ 307)
(55) (العروض للحنفي 562 - 563)
(56) (المرشد 1/ 255)
(57) (الأغاني 7/ 57 - 58)
(58) (الأوراق للصولي، قسم أخبار الشعراء، 4، نقلاً عن العصر العباسي الأول 191)
(59) (العصر العباسي الأول 191)
(60) (اتجاهات 366)
(61) (العصر الإسلامي 404، وانظر أيضاً العروض للحنفي 566 - 366)
(62) اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري 358 - 366)
(63) معجم المطبوعات 2/ 1987 - 1988)
(64) (شرع ابن عقيل 1/ 23 - 16)
(65) (المرشد إلى فهم أشعار العرب 1/ 260262)
(66) قضايا الشعر المعاصر 57 و 65)
(67) (الصلاة والثورة 97 - 98)
(68) (ديوان نداء التراب 61 - 62)
(69) (الجرح الأخير 111)
(70) (قصائد مغضوب عليها 11)
(71) (ديوان أنشودة المطر 142)

التوقيعات
فن أدبي نسيناه..!!

يسري عبد الغني عبد الله– القاهرة

بين المعنى والمصطلح:

التوقيعات فن نثري عرف قبل العصر الأموي (41هـ– 132هـ)، وإن قال البعض: إنه أموي النشأة.

وقبل أن نتناول هذا الفن علينا أن نعرض لـه من الناحية اللغوية، فهو مصطلح مأخوذ من (وقعت الإبل) أي اطمأنت بالأرض بعد التشبع بشرب الماء، وذلك لأن الكاتب

الموقع يطمئن إلى تصرفه للأمر، وقضائه فيه، أو من وقع ظنه على الشي أي قدره، لأن الموقع يكتب رأيه بعد تدبر [ابن منظور، لسان العرب، مادة وقع].

ومنه: وقع في الكتاب، أي بيَّن في إيجاز رأيه فيه بالكتابة، والتوقيع ما يعلق به الرئيس على كتاب أو طلب برأيه فيه [مجمع اللغة العربية بالقاهرة، المعجم الوجيز، مادة وقع].

والتوقيعات فن نثري له صلة بفن الرسائل من حيث المضمون، فإذا كانت الرسالة تتضمن مطلباً يُراد تحقيقه من خلال بناء فني لها، فإن التوقيعات مع إيجازها تعد بمثابة جوابٍ للرسالة.

والتوقيعات عبارة موجزة، سليمة التركيب، دقيقة الفكرة، مركزة، تحمل رأي كاتبها في شكوى، أو مسألة من المسائل، أو تعليقه على موقف معين.

وقد عرفت التوقيعات منذ عهد الخليفة الراشد/ عمر بن الخطاب (رضي الله عنه) [13هـ- 23هـ]، إبان فتوحاته الإسلامية، نظراً لضرورة هذا الفن، وملاءمته لظروف المجتمع الإسلامي في ذلك الوقت.

فن عربي أصيل:

وفي هذا السياق يمكن لنا أن نرد على من رأى أن فن التوقيعات قد أخذه العرب عن الفرس، وذلك بالأدلة التالية:

1 . إن العرب قد عرفوا هذا الفن قبل أن يتصلوا بالفرس اتصالاً مباشراً، كما أنه لا فرق بين توقيعاتهم قبل اتصالهم بالفرس، وبعد أن اتصلوا بهم.

2 . التوقعيات قائمة على ما يلائم النظرة العربية التي تميل بفطرتها إلى الإيجاز، ومقدرة على البيان، وسرعة خاطر.

نعود لنقول: حين اتسعت رقعة الدولة الإسلامية، وتنوعت شؤونها، وكثرت مطالب الناس وحاجاتهم، وتطلبت بعض المواقف سرعة البت فيها، ومع كثرة شواغل الخلفاء والحكام والقادة، وتمكنهم من اللغة العربية، ودقتهم في التفكير، وسرعة بديهتهم.

كل ما سبق أدى إلى ظهور هذا اللون الجديد من الكتابة، الذي سمي بالتوقيعات، وكما أسلفنا فإن هذا الفن نشأ في عهد الفاروق/ عمر بن الخطاب (رضي الله عنه)، ثم استمر في العصر الأموي، ثم زاد اهتمام الكتاب، والخلفاء، ورجال الدولة به في العصر العباسي (132هـ- 656هـ)، واشتهر بالمهارة والتجويد في الكثير من الخلفاء، والوزراء، والكتّاب.

وفيما يلي سنذكر لك طائفة من التوقيعات كتبت في العصر الأموي، وطائفة أخرى كتبت في العصر العباسي، معلقين على الطائفتين، موضحين أهم خصائصهما قدر الطاقة والإمكان.

طائفة من التوقيعات في العصر الأموي:

1 . كتب ربيعة بن عسل اليربوعي إلى معاوية بن أبي سفيان (41هـ- 60هـ)، يسأله أن يعينه على بناء دار له بالبصرة العراقية، بإثني عشر ألف جزع من النخل، فوقَّع معاوية على رسالته بقوله: "أدارك في البصرة، أم البصرة في دارك؟!".

2 . وكتب مسلم بن عقبة المري إلى يزيد بن معاوية (60هـ- 64هـ)، بما فعله بأهل المدينة في واقعة الحرة، فوقَّع في أسفل الكتاب بقوله: "فلا تأس على القوم...".

3 . وكتب الحجاج بن يوسف الثقفي إلى عبد الملك بن مروان (65هـ- 86هـ)، يخبره بقوة عبد الرحمن بن الأشعث، فوقَّع على الكتاب بقوله: "بضعفك قوي، وبخوفك طمع ".

4 . وكتب قتيبة بن مسلم إلى سليمان بن عبد الملك (96هـ- 99هـ)، يتهدده بالخلع، فوقَّع سليمان بقوله: "والعاقبة للمتقين".

5 . وكتب بعض عمال عمر بن عبد العزيز (99هـ- 101هـ)، إليه يستأذنه في أن يرمم أو يصلح من شأن المدينة التي يتولاها، فوقَّع عمر بقوله: "ابنها بالعدل، وطهر طرقها من الظلم".

[أحمد بن عبد ربه، العقد الفريد، 393/5].

أهم الخصائص الفنية للتوقيعات الأموية:

1 . الإيجاز في التوقيع، مع احتواء الرسالة على المضمون.

2 . يكون التوقيع رداً على رسالة مكتوبة، فهي بمثابة تأشيرة للتنفيذ.

3 . التقسيم المنطقي بعيداً عن السجع المتكلف.

4 . قد تكون التوقيعة جزءاً من آية من آيات القرآن الكريم، أو مقتبسة منه.

5 . تكون التوقيعة عتاباً، أو سؤالاً استنكارياً، أو تكون توضيحاً، وهي بذلك تدل على مهارة المتلقي للرسالة، وسرعة بداهته، وبلاغته.

6 . غالباً ما تكون التوقيعة بين رئيس ومرؤوس، فهي أشبه ما تكون بالتأشيرات الحكومية التي نعرفها الآن.

7 . تعتمد التوقيعة على الأفعال، أكثر من اعتمادها على الأسماء، لأنها بطبيعة الحال ترد على أحداث حدثت، والمطلوب بيان المواقف من هذه الأحداث.

نقول: لقد ظهرت التوقيعات قبل العصر الأموي، واستمرت في العصر الأموي، واشتدت ظهوراً في العصر العباسي، نظراً لأنها صارت مهنة رسمية معترف بها.

يقول ابن خلدون: ومن خطط الكتابة التوقيع، وهو أن يجلس الكاتب بين يدي السلطان في مجال حكمه وفصله، ويوقع على القصص المرفوعة أحكامها، والفصل فيها، متلقاة من السلطان بأوجز لفظ وأبلغه [ابن خلدون، المقدمة، 619].

طائفة من التوقيعات في العصر العباسي:

1 . رفع صاحب خرسان إلى المنصور العباسي /عبد الله أبو جعفر (136هـ- 158هـ)، رسالة، ظهر للخليفة منها أن عامله أساء في التصرف، فوقَّع عليها بقوله: "شكوت فأشكيناك، وعتبت فأعتبناك، ثمَّ خرجت على العامة، فتأهب لفراق السلامة".

و(أشكيناك) أي أنصفناك، وقضينا على أسباب شكايتك، و(أعتبناك) أي قبلنا عتبك.

والمنصور هنا يخبر عامله على خرسان الذي أساء التصرف بأنه أحسن إليه، ولكنه أساء إلى الناس، فوجب عزله على الفور.

2 . وكتب إلى المنصور أيضاً عامله بمصر، يشكو نقصان نهر النيل، فوقَّع على الكتاب بقوله: "طهر عسكرك من الفساد، يعطك النيل القياد".

ومعنى (القياد) الزمام، والمراد وفرة الخير، والمنصور العباسي هنا يبين لعامله بمصر أن الفساد، وما يرتكبه جنوده من موبقات، هو السر في نقصان نهر النيل، وأن هذا النقصان ما هو إلا عقاب من الله تعالى، لا يزول إلا بصلاح الحال والأحوال.

3 . ورفعت إلى الخليفة/ المهدي محمد أبو عبد الله (158هـ-169هـ)، قصة رجل حبس في دم، فوقَّع فيها بقوله: "ولكم في القصاص حياة".

والقصاص هو إقامة الحد على الجاني، والمهدي يبين في توقيعه أن من قتل فجزاؤه القتل، وبهذا يعم الاستقرار والسلام المجتمع، وهذه إشارة من المهدي بأن الواجب قتل هذا الرجل.

4 . وبعث إلى الخليفة/ المهدي أيضاً عامله بأرمينيا يشكو له سوء طاعة الرعية، فوقَّع إليه بقوله: "خذ العفو، وأمر بالعرف، وأعرض عن الجاهلين".

والعرف هو: المعروف، والجاهلين: المعتدين، والمراد هنا: السفهاء والحمقى.

والمهدي يأمر عامله بأن يأمر بالمعروف، ويعفو عن أصحاب الهفوات، ويتجنب السفهاء والحمقى قدر الإمكان.

5 . ووقَّع الخليفة/ هارون الرشيد (170هـ- 193هـ) إلى صاحب خرسان، وقد بدا تزمر الرعية عليه: "داو جرحك لا يتسع".

فهو ينصح عامله بخرسان أن يتدارك أمره، ويحسن معاملة الناس قبل فوات الأوان.

6 . ووقَّع الخليفة/ الرشيد أيضاً في حادثة البرامكة، بقوله: "أنبتتهم الطاعة، وحصدتهم المعصية".

الرشيد يبيّن رأيه في حادثة البرامكة، فيقول: إنهم حين كانوا مطيعين، يفون بالعهد للخلفاء، عظم شأنهم، وحين خانوا قضت عليهم خيانتهم.

وقوله (أنبتتهم الطاعة، وحصدتهم المعصية): شبه فيه البرامكة وقد ظهروا بسبب إخلاصهم، بالبذور التي تنمو، وتترعرع، ثمَّ شبههم وقد نكبوا بسبب تمردهم وخيانتهم بالزروع التي تحصد، ثمَّ حذف المشبه به في كل من الصورتين، وأبقى في الكلام ما يدل عليه وهو أنبتت، وحصدت، وهما استعارتان مكنيتان، سر جمالهما أنهما يظهران أثر الطاعة، وأثر المعصية في صورة مادية ملموسة هي صورة البذور وهي تنمو، والزروع وهي تحصد.

7 . ووقَّع المأمون العباسي، عبد الله أبو العباس، ابن هارون الرشيد (198هـ- 218هـ)، في قصة عامل كثرت منه الشكوى: "قد كثر شاكوك، وقل شاكروك، فإما اعتدلت، وإما اعتزلت".

فالمأمون العباسي يأمر عامله الذي كثرت منه الشكوى، وتضجر الناس منه، يأمره بالاعتدال في الحكم، وإلا عزله عن العمل.

التوقيعات العباسية: الخصائص، والأسباب:

لعلنا قد لاحظنا أن التوقيعات في العصر العباسي لا تختلف كثيراً في أسلوبها عن التوقيعات في العصر الأموي، فهي تعتمد في أسلوبها على التركيز والوضوح في الفكرة، والإيجاز في الصورة، وجمال التصوير، ولطف الإشارة.

أمَّا عن الأسباب التي أدت إلى شيوع واستمرار هذا الفن في العصر العباسي، فيمكن لنا أن نجملها فيما يلي: تنوع شئون الدولة، وكثرة حاجات الناس ومطالبهم، وطبيعة المواقف التي تتطلب بتاً سريعاً، ودقة تفكير القادة، وتمكنهم من اللغة العربية، واتساع ثقافتهم.

وكما يذهب بعض الباحثين، فإننا نجد في العصر العباسي التأثر بالآداب والثقافات الأجنبية، مثل: الفارسية، والهندية، واليونانية، ولكن رغم ذلك فقد كان للعرب أصالتهم في فن الإيجاز الذي ظهر جلياً واضحاً في أمثالهم وحكمهم ثمَّ توقيعاتهم.

وقد برع من أصحاب التوقيعات في العصر العباسي: أبو جعفر المنصور، وابنه المهدي محمد أبو عبد الله، وهارون الرشيد، وابنه المأمون عبد الله أبو العباس، وكثير من وزراء الدولة العباسية.

ومما لاشك فيه أن التوقيعات ازدهرت في العصر العباسي الأول، استمراراً لازدهارها في العصر الأموي، ثمَّ ضعف شأنها، حين مال النثر الفني إلى الصنعة والإطالة، وذلك لأنَّ قوام التوقيعات هو الإيجاز والتركيز.

وختاماً لهذه السطور ندعو الباحثين إلى دراسة علمية منهجية لفن التوقيعات، ذلك الفن الذي نسيناه أو تجاهلناه، فلعل هذه الدراسة تكشف لنا عن أبعاد نفسية واجتماعية وأدبية وسياسية يمكن أن يوضحها لنا هذا الفن النثري الأصيل في أدبنا العربي.

LLL

السّيّاب والشّعْرُ الصّيْنِي

د. خالد علي مصطفى . العراق

خلص الدكتور عبد الواحد لؤلؤة من المقارنة التي أجراها بين قصيدة السيّاب (أنشودة المطر) وبعض شعر ايدث ستويل، إلى أن عنوان قصيدة السيّاب مأخوذة من عنوانين لقصيدتين من قصائد ستويل، هما (أنشودة الوردة) و(ما زال يهطل المطر):

أخذ من الأولى كلمة "أنشودة"، ومن الثانية كلمة "مطر"، ثمَّ جمعها في عنوان واحد (أنشودة المطر)(1)، أمَّا ما عدا ذلك، فإن السيّاب كرر كلمة "مطر" في قصيدته، اثنتي عشرة مرة(2)، مثلما كررت ستويل عبارة (ما زال يهطل المطر) ست مرات، في مطلع كل مقطع من مقاطعها الستة. ثمَّ يضيف الدكتور لؤلؤة معلقاً: "يكاد يكون هذا كل ما أخذه السيّاب عن ستويل"(3). ومن أن هذه المقارنة التي أجراها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة أمرٌ مسوغ لتواتر الأدلة الألسنية المشتركة بين (أنشودة المطر) وبعض شعر ستويل، فإن النتيجة التي خلص إليها تشير، من جانب آخر، إلى أن مثل هذا التأثير عارضٌ، لم يَحُل دون أن تسير كل قصيدة منهما في (الاتجاه المعاكس) الذي تسير به الأخرى.

ربَّما كان الدكتور إحسان عباس على وعي بهذا (الاتجاه المعاكس)؛ فلم يشر إلى تأثر (أنشودة المطر) بـ(مازال يهطل المطر)، بل ذكر قصيدة أخرى لستويل، هي (أمطار نيسان)، وهي التي جرى فيها السيّاب على "منوال الشاعرة الإنكليزية في استخدام رموز المطر"(4). أياً كان الأمر، فالموضوع كلّه متصل بمدى تأثير الشاعرة في الشاعر. وليس لي أن أؤيد، أو أعارض، ما أتيا به؛ لأني أردت أن أذهب إلى أنه قد تكون هناك تأثيرات أخرى في شعر السيّاب، آتيةٌ من مكان بعيد، لم يتطرق إليها أحد من الباحثين، فيما أعلم. فإذا ارتفع هذا الزعم بالتأثر، الآتي من مكان بعيد، من مستوى "الافتراض" إلى مستوى "الممكن"، نكون قد وجدنا ينبوعاً آخر، مهما كان متواضعاً، من ينابيع السيّاب الثقافية التي غذّى بها موهبته.

كان السيّاب قد أصدر في شتاء (أو خريف) عام 1955، مجموعة شعرية مترجمة بعنوان (قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث)(5)، تحتوي على عشرين قصيدة لعشرين شاعراً أجنبياً. من هذه القصائد قصيدة نسبها السيّاب للشاعر الأمريكي عزرا باوند، هي (رسالة من زوجة تاجر النهر)(6)؛ ولم يذكر السيّاب، في الملاحظات التي ذيل بها المجموعة المترجمة شيئاً عن "أصل" القصيدة، سوى أنه ترجمها شعراً وقد اضطره الوزن، أو القافية بالحري، إلى استعمال "عذبات زان" بدلاً من "قصب المامبو"(7). وفي تقديري أن جميع من قرأوا هذه القصيدة التي ترجمها السيّاب، في المجموعة الآنفة الذكر، مازالوا على ظنهم أن القصيدة لعزرا باوند.

لقد رافقني هذا الظن أيضاً، مدة طويلة، إلى أن وقع في يدي كتاب باللغة الإنكليزية عنوانه (عزرا باوند: قصائد مختارة 1908- 1959)(8)؛ فوجدته يتضمن، في جملة ما يتضمن، طائفة من القصائد مندرجة تحت عنوان عام، هو: (كاثاي)(9)؛ وقد مهَّد لها الشاعر الأمريكي بملاحظة سريعة جاء فيها أن هذه القصائد هي من الشعر الصيني(10). ثمَّ وجدت أن القصيدة التي ترجمها السيّاب هي إحدى قصائد (كاثاي)، وتحمل العنوان نفسه: (رسالة من زوجة تاجر

النهر)(11). وإذا كان الجزء يدل على الكل، فلابد أن يكون السيّاب على علمٍ تام بجميع القصائد الصينية التي ترجمها عزرا باوند إلى الإنكليزية، على قلتها، فهي لا تتجاوز الثماني عشرة قصيدة قصيرة، بل قصيرة جداً أحياناً.

هل تركت هذه القصائد الصينية، التي ترجمها عزرا باوند إلى الإنكليزية، أثراً في شعر السيّاب، مهما كان ضئيلاً، لكي نثبتُ، أو ننفي، أن موهبته قد تغذت حقاً بهذا المصدر الجديد؟ وإذا ذهبنا إلى أن التأثير والتأثر في الأدب المقارن يمكن أن يُدرس في باب (التّناصّ)؛ فما الطرق التناصية التي استعملها؟ هل أدت إلى إثراء النص، أم هل أدّت إلى إفقاره؟.

قبل الإجابة عن هذه الأسئلة، لابدَّ أن نشير إلى أن علاقة السيّاب بالأدب الصيني (ومن ثمَّ بالآداب الشرقية) ضعيفة، بل ضعيفة جداً. فنحن لا نعثر، في جميع إشاراته التي يحدد فيها مصادرهُ الثقافية، والتي يستفيد منها في قصائده، إلا على أسطورة صينية واحدة، هي التي أقام عليها المقطع الأول من قصيدته (من رؤيا فوكاي)(12). لكننا نرى أن السيّاب، حين عالج هذه الأسطورة، لم يأخذ منها سوى هيكلها العام، ليقيمَ في داخلها متوازيات صورية مستقاة من شكسبير وايديث ستويل ولوركا، كما جاء في هوامش القصيدة(13)؛ مانحاً إيّاها الدلالة نفسها التي منحها للأسطورة الصينية، وهي الاستغلال الرأسمالي والظلم الاجتماعي اللذان يحيقان بالبشر في كل مكان. وهذا يعني أن (متناصات) الشعر الأجنبي الغربي لها مركز الثقل في قصيدة مُهيلكةٍ على أسطورة أجنبية صينية.

بعد هذا الاستطراد، نعود إلى الإجابة عن الأسئلة التي سبقته؛ على أن نأخذ بنظر الاعتبار أن الإجابة ستتضح من خلال المقارنة بين القصائد الصينية التي ترجمها عزرا باوند إلى الإنكليزية، وبيّن بعض شعر السيّاب، ولاسيما قصيدة (أنشودة المطر).

نقول من باب التذكير، إن (المطر)، في شعر السيّاب، يوحي ـ بوصفه دالاً رمزياً ـ على الحزن؛ فضلاً عن الدلالات الأخرى. قد تأخذ دلالة (المطر) صورةً لفظية أخرى، كالنهر؛ لإدراجهما معاً في حقل دلالي واحد، هو (الماء). يقول السيّاب في قصيدة (النهر والموت):

وتنضح الجرارُ أجراساً من المطر
بلُّورها يذوب في أنين:

"بويبُ... يا بويب"
فيدلهمُّ في دمي حنين
إليك يا بويب،
يا نهري الحزين كالمطر(14).

ليس وجه الشبه بين (أجراس من المطر) و(بويب...) النهر، هو الحزن فقط، بل في تجانس المعنى في الصورتين. إن اقتران المطر بالحزن لا يتحقق بالصورة التشبيهية فقط (يا نهري الحزين كالمطر)، بل بالصوت الذي يصدر عن قطرات الماء التي يستعير لها الشاعر (أجراساً من المطر) مرّةً، و(بلورها) مرّة ثانية، وهي تنضح من الجرار: "بويب... يا بويب". . وهنا نلمح أن تشكيل (الصورة السمعية) . بمعنى مقول القول. لا بأيّ معنى آخر . في هذا المقطع من (النهر والموت)، هو التشكيل نفسه الذي أجراه السيّاب في القسم الأول من (من رؤيا فوكاي):

مازال ناقوس أبيك يقلق المساء
بأفجع الرثاء:
"هيايَ... كونغايَ، كونغاي"!(15)

إن الموازاة التعبيرية في القصيدتين جاءت على هذا النحو:

ناقوس أبيك// أجراس المطر
تقلق المساء// تنضح الجرار

"بويب... يا بويب" (صورة سمعية)"

هيايَ... كونغاي... كونغاي!"(صورة سمعية)

يتضح من هذا أن أسلوبية المقطعين التركيبية واحدة. وهذا يعني أن بنية (الصورة السمعية) التي نقلها السيّاب بنصها إلى قصيدته (من رؤيا فوكاي) ظلّت تلاحق السيّاب، فاستعملها على أوجهٍ متعددة في قصائده اللاحقة، مع أنه ليس ضرورة أن تكون هذه (الأوجه المتعددة) موصولة بالأسطورة الصينية وصلاً آلياً مباشراً، بل بما يشحن شعر السيّاب بعداً دراميا يقوم على التمثيل والتشخيص والحوار وضروب التقنيات

الأخرى. غير أن أهم صور اقتران المطر بالحزن، هي تلك التي جاءت في (أنشودة المطر):

أتعلمين أيّ حزنٍ يبعث المطر؟
وكيف تنشج المزاريب إذا انهمر؟(16)

ليس هدفي أن أحلل صورَ الحزن، واقترانالها المائية (المباشرة وغير المباشرة)، بل أهدف إلى أن أذكر أن اقتران (المطر) أو (النهر) بالحزن، سواء في (النهر والموت) أم في (أنشودة المطر) قد يكون مستقى من قصائد (كاثاي الصينية)، ولا سيما تلك القصائد التي تتبدّى بها الطبيعة من خلال المشاعر الذاتية التي تنضح بالحزن. جاء في قصيدة (مرثية لحارس الحدود):

ربيع بهيج تحوّل إلى خريفٍ دمويٍّ مفترس
صيحات المحاربين تنتشر فوق المملكة الوسطى
ثلاثمئة وستة آلاف
وحزن، حزنٌ كالمطر
حزن يمضي، وحزن، حزن يعود
حقول مهجورةٌ مهجورة(17)

لاشك في أن (يا نهري الحزين، كالمطر) و(أتعلمين أي حزنٍ يبعث المطر؟) لدى السيّاب تعيد صياغة (وحزنٌ، حزنٌ كالمطر) في القصيدة الصينية؛ مع الإبقاء على الصورة التشبيهية في الأولى، وجعل المطر سبباً للحزن في الثانية.

أن المدى الانفعالي الذي يمكن أن تثيره عملية اقتران المطر بالحزن ظاهرةٌ جلية؛ لكن يمكن أن نقول: إن شيوعَ النغمة الرثائية في القصيدة الصينية، بما تتضمنه من صور الموت والخراب، وشيوعَ رغبة الانغمار في النهر حتى الموت لدى السيّاب . يفضيان، كلاهما، إلى اقتران الحزن بالمطر، بحيث يصبح هذا الأمر مركز استقطابٍ في القصيدتين، الصينية والسيّابية؛ تنبثق منهما، ثمَّ تصبُّ فيهما، صورُ القصيدتين على حدٍ سواء، مهما كانت درجة ارتفاع النبرة أو هبوطها. ولعلنا لا نجد تعبيراً مكثفاً عن الحزن أشد من هذا التعبير في (النهرُ والموت):

أغابةٌ من الدموعِ أنت، أم نهر؟

أو هذا التعبير في القصيدة الصينية

آه، أتعلم أي حزنٍ موحشٍ عند البوابة الشمالية؟(18)

وهو التعبير الذي نجد صداه التركيبي في (أنشودة المطر):

أتعلمين أيّ حزنٍ يبعثُ المطر؟

وهنا نذكر أن مثل هذا النسق الاستفهامي المجازي، الذي يخرج إلى التعجّب، أو التهويل، أو التفجر العاطفي، يشيع في شعر السيّاب شيوعاً لا تخلو منه قصيدة. وهو ما نراه واضحاً، في هذه القصيدة الصينية:

عظامٌ بيض، وألف [جثة] متجمدة
أكوام عالية، تغطيها الأشجار والأعشاب
من أجاز لهؤلاء المرور؟
من أثار الغضبَ المستبدَّ الملتهب؟
من أتى بهذا الجيش ذي الطبول والدفوف؟(19)

غير أن هذا التشابه التعبيري لا يعني أنهما (الشعر الصيني والسيّابي) متصلان اتصال مؤثرٍ بمتأثرٍ على هذا النحو التبسيطي؛ إذ أنّ الوهج العاطفي في الشعر يؤدي إلى مثل هذا النسق في الشعر القديم والحديث، بصورةٍ يذكِّرُ أحدهما بالآخر على وفق مبدأ تداعي الأفكار.

ذكرتُ أن المقارنة التي أجراها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة بين قصيدتي (ما زال يهطل المطر) لستويل، و(أنشودة المطر) للسيّاب، خرجت إلى أن تأثر الثانية بالأولى لا يتعدى العنوان وتكرار اللازمة (مازال يهطل المطر) في بداية كل مقطع من مقاطع القصيدة الستة. وإذا كان السيّاب قد تأثر بستويل، حتى على هذا المستوى، فهو تأثر سلبي لاختلاف منحى التوجيه في القصيدتين؛ قصيدة ستويل تذهب مذهباً دينياً مغرقاً في دينيته، على حين يذهب السيّاب مذهباً دنيوياً متصلاً بالصراع الطبقي وآثاره الاقتصادية (معنى القصيدة العام)؛ أمّا في منحاها الخاص؛ التي احتلت فيها كلمة (مطر) مركز الصدارة، بتكراراتها الثلاثية والثنائية، فإني أرى أن ما يقوله فيها الدكتور إحسان عباس وافٍ بالغرض: "لفظةٌ واحدة استطاعت أن تغوص إلى سِر الوجود، كما استطاعت أن تربط خيوطاً مختلفة، وأن توحد الطاقات في حبل قوي هو حبل الأمل"(20). وهذا يدفع إلى الظنّ إلى أن السيّاب كان بعيداً عن ستويل حتى على المستوى الذي ذكره الدكتور

لؤلؤة؛ لأنَّ الكلمة الواحدة (مطر) التي استطاعت أن تغوص إلى "سر الوجود" لا يتأتى لها إلا أن تنبثق انبثاقاً حراً، مهما كانت الأصداء التي توحي بتأثرها بغيرها. وهنا نعود إلى القصائد الصينية التي ترجمها عزرا باوند إلى الانجليزية، والتي قرأها السيّاب، وترجم واحدةً منها، نجد قصيدة بعنوان (غيمة تو . إم . مي الساكنة) لشاعر أسمه تآو يوان منج (365- 427م) تستثمر التكرارات الثنائية لمجموعة من الكلمات، منها كلمة (مطر) وما يندرج في حقلها الدلالي: (تتجمع، يهطل، خمر).

ولكن قبل أن نحدد طبيعة العلاقة بين (الغيمة الساكنة) الصينية، و(أنشودة المطر) السيّابية، نسأل: أهي المرة الأولى التي يلجأ فيها السيّاب إلى تكرار لفظةٍ بعينها مرتين أو ثلاثاً على النحو الذي جاء في (أنشودة المطر)؟ لنرجع قليلاً إلى الوراء . إلى ديوان السيّاب الثاني (أساطير)، فنرى أن التكرار فيه، بأنماطه كافة، يشكل سمةً أسلوبية بارزةً، ولا سيما في قصائده الحرّة؛ فهو يكرر في قصيدة (سوف أمضي) /ص9/ العنوان نفسه في بداية كل مقطع من مقاطعها الثلاثة، ويكرر مطلع قصيدة (في السوق القديم): /الليل والسوق القديم/ تكراراً موسّعاً: (الليل والسوق القديم وغمغمات العابرين) /ص11/، فضلاً عن التكرارات الأخرى التي اندرجت في أثناء القصيدة؛ ولعل التكرار الآتي أشدها بروزاً ودلالةً:

ودمٌ يغمغمُ وهو يقطر ثمَّ يقطرُ "مات... مات!"ص13/(21).

أمّا التكرار القائم على لعبة (الصوت والصدى)، فنجد صورته في قصيدة (اتبعيني)/ ص40/، وفي قصيدة (نهاية) /ص62/؛ كما يكرر السيّاب عبارة (ذرات غبار) أربع مرات في المقطع الأخير من قصيدة (أغنية قديمة) /ص72/. ولعل أكثر التكرارات غرابة في (أساطير) هو التكرار الذي سمّته نازك الملائكة (التكرار اللاشعوري)(22) في قصيدة (نهاية) /ص60/ ولاشك في أن تكرار لفظة (مطر) تكراراً ثنائياً وثلاثياً في أنشودة المطر يأتي استمراراً لنهج شعري وقع عليه السيّاب منذ البداية، تأثراً بالشعر الإنكليزي(23) ثمَّ غذّاه، بعد ذلك، بموهبته، وقدرته، وثقافته.

وهنا تأتي القصيدة الصينية (غيمة تو . إم . مي الساكنة) لتعزّزَ هذا المنحى لدى السيّاب. ومن أجل أن يكون (التعزيز) تاماً، أورد نصّ القصيدة الصينية، متوخياً الدقة في الترجمة، كي تتضح أماكن الالتقاء بينهما:

الغيوم تتجمّع وتتجمّع
والمطر يهطل ويهطل،
طِباق السموات الثمانية
تلتفُّ في ظلمةٍ واحدة
والطريق الطويل المنبسط يمتد
وقفتُ في غرفتي شطر الشرق، هادئاً هادئاً
أمسّد دنَّ خمري.
أصدقائي عُزلوا عني، أو ارتحلوا بعيداً
أطرق رأسي، وأظلّ واقفاً
مطرٌ... مطرٌ... والغيوم تجمعت،
طباق السماءِ الثمانية مظلمة،
الأرض المستوية تحولت إلى نهر
"خمرٌ، خمرٌ، هنا خمر!"
أشرب أمام النافذة،
ولا زورق، ولا عربة، تقترب.
الأشجار، في الجانب الشرقيّ، من حديقتي
تتفجر براعم جديدة
تحاول أن تثير عاطفةً جديدة،
ويقول الرجال إن الشمس والقمر دائبان على الحركة
لأنهما لا يستطيعان العثور على مقعد مريح(24)

أيّاً كان الاختلاف بين هذه القصيدة و(أنشودة المطر) . وهو الاختلاف الذي ينشأ من كون القصيدة الصينية غنائية ذاتية، والقصيدة السيّابية غنائية ذاتُ بعد واقعي. فهما تقومان على مهادٍ واحد، وأجواء واحدة؛ بحيث يمكن أن نعدَّ بعض الصور قاسماً مشتركاً بينهما؛ فعندما يقول الشاعر الصيني:

الغيوم تتجمع... وتتجمع
والمطر يهطل ويهطل

يقول السيّاب:

كأن أقواس السماء تشرب الغيوم
وقطرةً فقطرةً تذوب في المطر
(....)
تثائب المساءُ، والغيومُ ما تزال

تسح ما تسح من دموعها الثقال

والفرق بين القصيدتين قائم في أن الصور الشتائية الصينية تقوم على الملاحظة الواقعية، على حين أن السيّاب يستند إلى قوة الخيال الاستعارية في رسم المشهد المطري. ومثل هذا الفرق يشمل القصيدتين كلتيهما، بالرغم من قصر القصيدة الصينية وطول القصيدة السيّابية.

غير أن القصيدتين تعتمدان، في إثارة الانفعال، على نوعٍ من التكرار الثنائي، جاء في القصيدة الصينية:

(الغيوم تتجمع وتتجمع/... المطر يهطل ويهطل/... وقفت هادئاً هادئاً/ مطر، مطر/ كما تضمنت القصيدة تكراراً ثلاثياً (خمر، خمر، هنا خمر).

ألا يمكن، هنا، أن نحيل تكرار السيّاب الثنائي والثلاثي لكلمة (مطر) إلى التكرار المماثل في القصيدة الصينية، بالرغم من أن تكرار السيّاب أبعد مرمى، لأنّه "يغوص إلى سر الوجود" كما يقول الدكتور إحسان عباس"؟.

إن صحّت هذه الإحالة ـ وهي صحيحة في نسقها العام ـ يكون المرء، على قناعة، أنّ (أنشودة المطر) أقوى علاقة بالقصيدة الصينية

من علاقتها بقصيدة ايديث ستويل (مازال يهطل المطر) على الرغم من وجاهة ما قاله الدكتور عبد الواحد لؤلؤة فيهما.

وبهذا يمكن أن نقول إن السيّاب قد استثمر (الطاقة السحرية) بتكرار لفظة (مطر...) من الخزين الصوري الذي انصهر في خياله من ينابيع ثلاثة:

الأول: هو أنه اتبع عادة في التكرار درج عليها منذ قصائده الحرة الأولى، في ديوانه (أساطير)، تأثراً بالشعر الإنكليزي، على ما يقوله سليم موريه.

الثاني: تأثره بايديث ستويل، في الحدود التي ذكرها الدكتور عبد الواحد لؤلؤة.

الثالث: تأثره بالشعر الصيني التي قرأه مترجماً إلى الإنكليزية، بصياغة عزرا باوند.

ومع ذلك، لا يستطيع أحد أن يجزم أن السيّاب كان متعمداً، أو على وعي تام بما تضمنته (أنشودة المطر) من تأثيرات؛ فالسيّاب لا يخفي مؤثراته، فهو يشير دائماً في هوامش قصائده، إلى ما يستعيره من الآخرين، سواء في استخدام الأساطير، كلاً أو جزء، أم في تضميناته، نصاً أو تحويراً.

فمن باب أولى أن نقول إن هذه المؤثرات، أو الينابيع الثلاثة التي استبطنتها (أنشودة المطر) قد فاضت من مخيلته، بعد أن انصهرت فيها، من غير أن يتبين السيّاب هذا الينبوع من ذاك أو ذياك... وهذا هو شأن الشاعر المبدع!

وبهذا تكون (أنشودة المطر) قد انفتحت على ينبوع آخر، هو الشعر الصيني، في الحدود الضيقة التي عرفها من ترجمات عزرا باوند؛ فضلاً عن الينابيع التي سبق أن انفتح عليها، معززاً بذلك مكانته الشعرية "في الغوص إلى سر الوجود".

LLL

الهوامش والتعليقات

(1) ينظر: النفخ في الرماد: الدكتور عبد الواحد لؤلؤة، دار الرشيد للنشر، وزارة الثقافة والإعلام، 185، ص182.

(2) التبس العدد على الدكتور لؤلؤة، إذ ورد التكرار في ثمانية مواضع في (أنشودة المطر)؛ في موضعين جاء التكرار ثنائياً، وفي المواضع الستة الأخرى جاء ثلاثياً، وبذلك يكون عدد المرات التي تكررت فيها كلمة (مطر) اثنتين وعشرين مرة).

(3) النفخ في الرماد/ ص185.

(4) بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره: الدكتور إحسان عباس، دار الثقافة، بيروت، ط5/ ط257.

(5) لم يرد في المجموعة ذكر لاسم المطبعة وتاريخ الطبع. أمّا التاريخ المذكور فهو من تقدير كل من الدكتور لؤلؤة، ص181/، والدكتور إحسان/ ص238.

(6) قصائد مختارة من الشعر العالمي الحديث؛ ترجمة: بدر شاكر السيّاب، ص14- 16.

(7) نفسه/ ص102.

(8) عنوان الكتاب بالإنكليزية:

Ezra Pound, selected Poems 1908- 1959, Faber & Faber, London, 1965.

(9) نفسه، ص64- 78.

(10) نفسه، ص64.

(11) عنوان القصيدة بالإنكليزية:

The River- Merchant's Wife: A letter.

(12) أنشودة المطر: بدر شاكر السيّاب. دار مجلة شعر، بيروت 1960، ص46؛ واسم المقطع الأول: (هياي... كونغاي، كونغاي).

(13) نفسه، ص47، هامش "1" و"2"؛ وهامش "1" من صفحة 48.

(14) أنشودة المطر، ص141.

(15) نفسه، ص46.

(16) نفسه، 162.

(17) *Ezra Pound: Selected Poems, P. 69.*

(18) نفسه، ص70.

(19) نفسه، ص69.

(20) بدر شاكر السيّاب، دراسة في حياته وشعره، ص212.

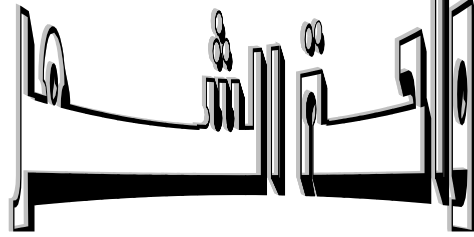
(21) نُشر ديوان السيّاب الثاني (أساطير) عام 1950، عن (دار البيان) . بغداد؛ وطبع في مطبعة الغري الحديثة في النجف. الإحالات مؤشرة في المتن، إلى الطبعة نفسها.

(22) قضايا الشعر المعاصر: نازك الملائكة، دار الآداب، بيروت، ط1. 1962، ص253.

(23) ينظر/: الشعر العربي الحديث 1800- 1970: س. موريه، ترجمة: الدكتور شفيع السيد، والدكتور سعد مصلوح. دار الفكر العربي، القاهرة، 1986. أورد المؤلف في الفصل السابع، ص(311) مظاهر تأثير الشعر الغربي، وخاصة شعر إليوت، في الشعر العربي الحديث. وقد أشار إلى أكثر من موضع في الفصل إلى هذا التأثير في شعر السيّاب. ومن جملتها (التكرار).

(24) *Ezra Pound: Selected Poems, P. 77.*

LLL


واحة الشعر

أمّي

شعر: عمر إدلبي– سورية

سُبحانَ منْ أوحى لجنَّتهِ

بأن كوني لها ظلاً،

ومدّي راحةَ الرّيحانِ

تحت خطى قداستها

إذا زارتْكِ آياتُ المطرْ!!

سبحانَهُ!!

أَسْرى بها نوراً

على عرشِ الضياءِ

فطاف حول رحيقها سربُ الزَهَرْ.

لجلالِ مبسمها يشعُّ الصبحُ

يشتعل الفضاءُ مواسماً خضراً،

ويسجد عند طلعتها القمرْ.

هل وزَّعتْ في ليلنا عطرَ الهدى

حتّى تَهاطَلَ من دِمَانا

ياسمينُ العشقِ في محِرَابِها؟

أم أنّها خَلَعتْ على أطلالِ غُرْبَتِنا

بذورَ القمحِ

فاشتعلتْ بيادرُنا

مدائنَ من شجرْ؟

أمّي

وتأتلق القصائدُ

والسنابلُ والسماءْ.

إنْ غَافَلَتْني دمعةٌ من حزْنها

لا كوثرُ الفردوسِ يدعوني

لكأسِ عبيرِهِ،

لا الدربُ يحمل خطوتي،

لا عين تحفلُ بالضيّاءْ.

وإذا امتزجَتُ بظلِّها القدسيِّ

تبتهلُ المآذنُ

يَصْطفِيني الأنبياءْ.

تمشينَ في شُرُفاتِ ذاكرتي

فيخضرُّ الهواءُ

ويَنْثَني غصنُ الطفولةِ في دمي،

وتزفُّني سفنُ الحنينِ

إلى مرافئِ صدركِ الينبوعِ

ينسُجُ من رحيقِ حنانِهِ

خبزاً وأجنحةً

وأوراداً تقاسمني السَّريرْ.

وتنامُ أجفانُ العنادِ برعشةٍ

تهمي من الكفّ المطيرْ.

والرَّعدُ يدفعُني إلى حِجْرِ النُّبوَّة

خائفاً

فتسيلُ باسمِ اللهِ في وديانِ صمتيَ

أنهُرٌ من عذبِ همسكِ،

ثمَ أبدأُ رحلةَ المعراجِ للأحلامِ

حينَ تُمَشِّطِينَ مخاوفي

بأصابعِ الآياتِ

حتَّى يهدأَ القلبُ الصَّغيرْ.

معذِّبُ الجاراتِ،

صرت كشجرة الزيتونِ

أعلى من تطاولِ راحتيكِ

لشَعريَ المسكونِ باللَّمساتِ،

لكي أرى الغيماتِ

من كفيكِ

من رمشيكِ

من آهاتِ صوتكِ والصّدى.

أمي

أحبُّ شذى صباحكِ

في ثيابي المدرسيَّةِ،

أعشق الأزرارَ في القمصانِ

أغمرُها بقلبي

حين تخطفُ من أصابعكِ العبيرَ

وأنت تخشينَ التأخّرَ

عن كؤوس الأبجديةِ،

كم هي الغيماتُ

حانيةٌ على العصفورِ!

ترسل برقَها

ليقولَ:

عُدْ قبل البرودةِ،

ها أنا الولدُ الصغيرُ

أمّي

وتبتدئُ الحروفُ إذ أقولُ

وتنتهي،

أَبْصَرْتُ ملءَ العينِ صدركِ

والمدَى.

فكأنني

وأنا أنوس براحتيك مدللاً

أبدو كما قمرٍ

تؤرجحه ثرياتٌ

على كتف السماءِ،

أُعُدُّ نجماتٍ

يعلّقها بساطُ الليل من أغصانها

فتخوّفين براءتي.

أيقونةً تبقينَ

في زمنِ القناديلِ القتيلةِ

تشرقينَ على جفونِ نقاوتي.

عبثاً تمدّدُني السّنونُ

على سُطورِ الشّيْبِ

هل أنساكِ والرّوحُ ارتوتْ

من غيمةِ الحبِّ الهتونْ؟

طفلاً أظلُّ،

وصدرُكِ الزّيتونُ

يغمرني بعنبرِهِ الحنونْ.

فتباركَ الصُّبحُ الّذي

تأتينَ في موجاتِه خيراً

فتبتسمُ الغصونْ.

ضوء لأوابد المعاكسة

شعر: إبراهيم منصور– سورية

أرسم في الأضداد أشياءها

أضع عليها دمعة الليل

فماذا يظهر الليلُ

وماذا يخفي..

أمام ما يرسب من أشياء

ماذا هذا شقي أم زوايا فسحة

تبصق من شرايينها الماء

وماذا؟

أرسم الآبد في بحثي حوله

تاريخاً أنكر.. مغمى عليه

هل أكسر الصخر العاري

يغزوني يبرق رسب في أحفادي

ويدعوني نقيضي

يدخل في الهياكلّ جواب

هذا ماذا؟ صدى أم فرقعة

أرصد صوتي في غيري

وقيامتي في رمادي

أحلام شراع ترهف بحراً

وتطفو الأصداف غيماً في رماله

أزلي ما يمحوه المكره هناك

سرب هياكل

فهل أفضي الدعاء

إلى ربوة أسماء

وعرش سماء

أعلن عما يسكب الحلم نبعاً وجناحاً

أعلن عن أشواك السوسنة

عن مدينة ثانية... وعنها

ظلك يا مؤنسة الشيطان على الأرض

وعلى ما يعشش فيه الرفض

ويطويه النشور

أبداً..

أنتهي من آخر ما اندس في التراب

وأنشر العدم في هذا الحضور

XXX

لما

.1.

لما ألقيت شراري في دمها

وزرعت مداري في مبسمها

وسألت نصيبي من موسمها

"كتب الرحمان على فمها

إنا أعطيناك الكوثر"

.2.

لما ساءلت كؤوسي عن كرمتها

عن نشوة إطلالي في شرفتها

قالت كلّ دناني في مقلتها

اشرب من دن سلافتها

لكن لا تمنن نستكثر

.3.

لما حاورت الإبداع بلوحتها

قال: مقامي في أيقونتها

وشراعي إبحار في موجتها

ويباسي يخضور في بسمتها

حبات من لهب أحمر

.4.

لما سامرت ضلوعي عن موطنها

عن ملعبها الأسمى عن مسكنها

عن بسمة خلق في معدنها

قالت كل لحوني في أرغنها

مسكنها شرياني الأبهر

.5.

لما هاجرت لإقليم الذات

أحمل جرحي فرحي مأساتي

لبست أهدابي مرآتي

وانسلخت ذاتي عن ذاتي

بحثاً عن نبع الجوهر

.6.

لما أبحرت وحرفي المجداف

لؤلؤةً لم تطمسها الأصدافُ

من حاءٍ يردفها قافُ

وبنون يحضنها كاف

وإذا الحب الحرف الأكبر

Xxx

اشتياق الحنين

أحمد حسيب أسعد– سورية

في تأبين الأخ الأديب الأستاذ محمد سوسو (أبو سلام) رحمه الله

من فورة الحزنِ فيضُ الشعرِ مُنسكبُ   (أبا سلامٍ) ودمعُ القلبِ يلتهبُ

أتٍ إليكَ وآمالي محطَّمةٌ   على شراعٍ ببحرِ البعدِ يغترب

أنا وأنتَ كلانا للهوى حلمٌ   به تميسُ الرؤى والفكرُ والأدب

نقتاتُ قهرَ الأماني في تمنُّعها   عنا فيزهو على إجفالها الغضب

رقَّت على جرحنا بؤساً وأينعها   على الحياة اغترابٌ هدَّه التعب

تعبٌ من خمرنا كأساً فَتُسْكِرُها   طيوبُ خمرٍ لها من كرمنا نسب

تتيهُ فيها المنى أضنى مواجدَها   هَمٌّ وتعصفُ في أرجائها النُّوَب

تغرَّبت في فيافي العيشِ أخيلةً   على العيونِ أرى فيها الأولى اغتربوا

أضمُّ أطيافَهم شوقاً وألثُمُهَا   حبّاً وقلبي إلى لقياهُمُ يثب

تراقصوا فوقَ أجفانِ البلاءِ هوىً   بهِ الحنينُ اشتياقٌ باتَ ينتحب

(أبا سلامٍ) وقد جُزنا الطريقَ معاً   حبَّاً فطابَ على أوجاعنا الطربُ

سكبتُ جرحكَ في شعري أنينَ غدٍ   ماضٍ بذكرى نماها الهجرُ والوصب

ألملمُ الذكرياتِ الزهرَ باسمةً   كأنها وَشْيُ أحلامٍ بما تهبُ

أحنو عليها بإشفاق وأحرسُها   كي لا ينال نقاءَ الرؤية العطب

وأنت فيها ضياءٌ ليس يحجبُهُ   ليلُ الفراقِ ولا سترٌ ولا حجُبُ

تحيا بدفقِ المعاني رُحْتَ تنثرها   فكراً ويرخصُ عند الفكرة الذهب

كم قصَّةٍ من رفيفِ الأمنياتِ لها   بصفو روحكَ أفقٌ مشرقٌ رحِب

غدا يراعُكَ روضاً للمنى نفحتْ   أريجَهُ في ربيعِ الرّحلةِ الكتب

(دار المنارةِ) تشكو فهي مقفرةٌ   حنَّت إليك إلى النجوى وترتقب [1]

آنستُ ظلَّكَ فيها حيثُ تجمعنا   مودّةٌ من صفاء الطُهرِ تنسكب

والآن تعبرني همساً ورَجْعَ صدىً   في مسمعيَّ بلا وعدٍ وتنسحبُ

أخي (محمّدُ) والأنواءُ عاصفةٌ   في عالم عصرُه في طبعهِ الكَلَبُ

يعجُّ بالظلمِ باسمِ المالِ عولمةً   نَمَا عليها بأمريكا أذىً جرب

فما لموسى على توراتهم قبسٌ   فالسّامريُّ بعجلٍ عاد يستلب

ولا المحبَّةُ في الإنجيلِ مزهرةٌ   أليسَ عيسى على أطماعِهم صلبوا؟!

ولا محمَّدُ في القرآنِ متَّبعٌ   على الصِّراط فأينَ الدّينُ والعرب؟

تصهينتْ قيمُ الإنسانِ وانطفأت   مكارمٌ في حقولِ النِّفطِ تُنتهب

والقدسُ تشكو لمن؟ آلامَ غُربتها   وجرحُهَا باتَ في بغدادَ يضطربُ

ذلٌّ على الصَّمتِ في فوضى منظَّمةٍ   حتى يعيثَ بنا من ضعفنا شغب

فما يُرَجَّى وقد جارَ العِدا صلفاً   إلاّ مقاومةٌ في السَّاحِ تلتهب

(أبا سلامٍ) أفقْ تلقَ القلوبَ أسىً   على الفراقِ بها من لوعةٍ كُرَبُ

تختالُ ذكراً على الألحانِ تعزفها   (سلامُ) في خاطرِ الأيَّام تكتئِب [2]

وبَوْحُ (نوَّارَ) [3] إذ ترجو العلاءَ لهُ   نَوْحٌ وفيكَ (صِبَا) بالحزنِ تختضب

والأمُّ في موقدِ للهجرِ زادَ لظىً   ترنو إليكَ وما تلقاكَ تقترب

وأنت عندي شهيدُ الحرفِ صيَّرهُ   جُرْحٌ بفكركَ نوراً ليسَ يحتجب

فعشْ وميضاً على الذكرى تضيءُ هدىً   إنِّي وهبتك إذ هاجرتَ ما يجب

وقد حسدتُكَ إذ غادرتَ مُرتحلاً   دنيا يموجُ على غَدْرٍ بها الكذب

Xxx

([1]) دار المنارة: هي الدار العائدة للمرحوم محمد سوسو للدراسات والترجمة والنشر.
([2]) سلام: ابنة المرحوم وهي عازفة موسيقا.
([3]) نوَّار، صِبَا: ابنا المرحوم

تَجوالٌ في
دُروب المُطلَقِ...

شعر: قحطان بيرقدار– سورية

مُذ كانَ الشِّعرُ
يُؤسِّسُ مَملَكتي في الرِّيحِ
وَيذرِفُني
دَمعاً يتناثَرُ مِنَ أجفَانِ المقهُورينَ
وَوَجهي لا يَعرِفُ إلا الغَيمَ
يُوَلِّي شَطرَه!...
مَن أينَ سَأعبُرُ؟!
هذا الدَّربُ تُلاحِقُهُ أمطَارُ الخَوفِ
وهذا الدَّربُ يُوَارِي
بِتُرابِ الزَّمنِ المتَيَبِّسِ قَبرَه!...
فَلِماذا الحُزنُ؟
يَقُولُ العَابِرُ في نَشوَتِهِ...
ماذا تَجني
مِن هذا التَّرتيلِ العَذبِ
على رغمِ مَرَارَتِهِ؟...
وَأخُوضُ...
وأنسَى بَينَ مَحَطَّاتِي
ما أكرَهُ ذِكرَه...

{{{

مَن يَعبَأ مِثلي
بِتَفَاصيلِ السَّردِ المتَراكِمِ
مُنذُ البَوحِ
فَلَن يَتَجاوَزَ هَذي الشُّطآنَ الممتَدَّةَ
وَالصحرَاءَ
وَلَن يَقفِزَ فَوقَ الجُدرَانِ الأثَرِيَّةِ
لَن يَدَع الماءَ المتَفَجِّرَ
مِن بَينِ صُخُورِ التَّارِيخِ
يُغافِلُ نَظرَتَهُ العَطشَى...
لَن يَقطَعَ أشجَارَ الغَابَةِ حينَ يُرَاوِدُهَا
فَيُسيءُ العَزفَ على أوتَارِ الخُضرَةِ...
يَحزَنُ
حتَّى يَنكَشِفَ الفَرَحُ الآخِذُ لَونَ اللَّذَّةِ...
يَبكي
حتَّى يَتَجَسَد مِلءَ العَينَينِ الطَّيفُ
وَيَسكُنَ مِن بَعدِ سِنيِّ الغُربَةِ صَدرَه!...
هذا بَعضٌ مِمَّا أملاهُ الوَهَّابُ عَلَيَّ
وَهذا عِطرٌ يَستَغرِقُني
كَم أتمَنَّى أن تَكلأني الألطَافُ
فَأصبِحَ زَهرَة!...
أو تُرسِلَني تَحتَ عَرَائِشِهَا
أتَدرَّجُ في تَخمِيرِ الرُّوحِ
وفي شُربِ الكَأسِ المخبُوءَةِ
في أصدَاءِ النَّشوَةِ...
في إقنَاعِ بُحيرَاتِ الخَمرِ المنسِيَّةِ
أنِّي أقدِرُ أن أسكُنَهَا
جَذري في العُمقِ
وَوَجهي يَطفُو فَوقَ مَرَايَاهَا

أبيَضَ كَالثَّلجِ
ولا ظُلمَةَ تَذهَبُ بِالرَّونَقِ
حِينَ تُضَمِّخُنِي وَجنَاتُ الوَحيِ
فَأسقي النَّدَماءَ
الصِرفَ النَّادِرَ مِن كَلِمَاتِي
أُغرِقُهُم فِي بَحرِ الفِكرَة...

{{{

وَيَقُولُ العَابِرُ:
إنَّ قَلِيلَ الصَّحوِ مُفِيدٌ
حيَنَ نُوَاجِهُ ما تُدنِيهِ الدُّنيَا
تَحتَ مَنَازِلِنَا...
وَمُفيدٌ حِينَ نُحِسُّ
بِظُلمِ المحرومِينَ مِنَ الإحسَاسِ...
أنَا لَن أغرَقَ حِينَ الظُّلمِ
وَلَن ألقِيَ نَحوَ المستُورِ
مِنَ اليَخضُورِ اليَانِعِ نَظرَه...
لا يُدرَكُ هذا بِالأبصَارِ
وَهَا بَصَرِي يَرتَدُّ إليَّ الآنَ حَسِيراً
يَا لَلضَّعفِ
أوَاصِلُ تِجوَالي ما بَينَ الطُّرُقِ المسدُودَةِ
وَجهِي لا يَعرِفُ إلا الغَيمَ
يُوَلِّي شَطرَه...
وَكَذَلِكَ نَهرِي
لا يَلقَى مِن بَعدِ تَشَرُّدِهِ فِي المطلَقِ
بَحرَه..

Xxx

نداء الشنفرى الطويل

على سوريالية الصحراء

شعر :طالب همّاش– سورية

ضَجِرٌ كصبّارِ الصحارى المرّ
يُصغي لانتحابِ الريحِ في البرديِّ،
لاستغراقها المذبوحِ بالأوجاعِ
أو يتشمَّمُ الأمطارَ من حزنِ الغيومِ الراحلة.

{{{

عيناهُ من صهدِ الظهيرةِ في قفارِ التيهِ
قامتهُ كرمحٍ مرهفٍ في الليل
يجلسُ في طريقِ البرقِ
كي يتقهقرَ الشعراءُ عن مرآةُ
أو يستقرئ الشمسَ التي تغفو مساءً
تحتَ بيداءِ السماءِ المائلة.

{{{

أبداً يراكضُ ما تَوحَّشَ من سآمتهِ
على الرملِ البعيدِ
مقلداً عدوَ الوعولِ على حروجِ الوعرِ
أو خببِ الخيولِ على طريقِ القافلة.

{{{

ويرى إلى الأنثى الوليدةِ من
تفلَج شهوةِ الفجرِ الذي
ينشقُّ عن ياقوتهِ المخضرِّ وجهُ جمالها الورديِّ
أطيافاً مصفّاةَ الأسى
ما مسَّها بعدُ الضياء.

{{{

ويجادلُ الكلماتِ عمّا يجعلُ المعنى
رؤىً مذروفةَ العبراتِ،
والأشعارَ حزنَ الأبجديةِ في قواميسِ البكاء.

{{{

هُوَ دمعةُ الخسرانِ في حدقِ الرؤى العمياءِ
والحادي مع الركبانِ
نصَّبَ يأسَهُ المخلوعَ طقّاراً على الشعراءِ
حتَّى أصبحت كلماتهُ
لاميّةَ العربِ القديمةَ
في معلّقةِ الحداء.

{{{

أبداً ترجّعُ صوتَهُ الحدَّاءَ
أجراسُ الصدى الموؤودِ
في أحديَّةِ الوادي
كصوتٍ غارقٍ في بئرِ ماء.

{{{

أبداً تضاعفهُ الشموعُ على جدارِ الوهمِ
في ليلِ القرى الغافي
وترفعهُ الحكايةُ فوق هودجها
كذئبٍ في العراء.

{{{

أبداً تضاعفُ يأسَهُ البيداءُ
وهو يدورُ في تلك الفيافي
باحثاً عن منبعِ النهرِ الذي اغتسلت بهِ الأعرابُ
أوّلَ مرةٍ
ثمَّ استحالَ إلى سرابٍ زائلٍ لا يُستراب.

{{{

ويشفُّ في ضوءِ الغروبِ بحيرةً ظمأى
تَزَايُلَهُ الكذوب.

{{{

والشمسُ في احديدابها الحاني
على طللِ البحيرةِ
مثل ياءٍ ميتةِ الألوانِ في دمعِ الإناء.
لا تُستضاءُ ولا تُضاء.

{{{

لكنما الشفق الذي انحسرت حمائمهُ
كثوبٍ (أبيضٍ) عن قلبها الساهي
انحنت أنثاهُ فوق الأرضِ ثاكلةً
ليرتفعَ المساء.

{{{

أيكونُ موتاً ذلكَ المرئيُّ صمتاً واقفاً
كالسيفِ في القفرِ البعيدِ؟

وكلما غَذَّ الخطى الرائي إليهِ نأى
ويتبعهُ وينأى
خلفَ أطلالٍ وبيد.

{{{

أم أنهُ السهمُ الموتَّرُ في فؤادِ العشقِ
تطلقهُ يدا ذئبٍ عدائيٍّ
ليطعنَ غربةَ الشعراءِ في طلبِ القصيد.

{{{

أيكونُ طيرُ الهامةِ الظمآنُ
يسفحُ في الرياحِ الهوجِ وحشتهُ،
ويستسقي الغماما؟

{{{

لكأنهُ في ذلكَ الغسقِ المصدَّعِ
ظلُّ من ذهبوا من العشاقِ
خلفَ مفاتنِ امرأةٍ
يذوّبُ نهدها التفاحُ في ماء الخزامى.

{{{

مغسولةٌ بالدمعِ مِن ظمأِ الندى الذاوي
ويطلعُ وجهها مثلَ الطيورِ
مع ازهرارِ الفجرِ ناياً أو حماما.
والعاشقونَ إذا رأوا قمراً بكوا...
ما كانَ أجملهم على سفحِ الغيابِ
وكلَّ من لاحت له من فرجةِ الأشواقِ
زهرةُ نرجسٍ
في مزهريةِ صدرها المذبوحِ بالشهواتِ
هاما.

{{{

وعلى تلالِ الليلِ يجلسُ ناظراً
في دكنةِ الأبعادِ
عَلَّ طيوفهم تأتي لماما.

{{{

لكنَّ شيئاً كاشتياقِ العشقِ
يدفعهُ ليبلغَ حزنَهُ الممتدَّ في الصحراءِ...
شيئاً كاعتلالِ الليلِ بالأصداءِ في جوفِ المدى،
ظمأَ الأراضينِ الجريحةِ
وهي تكشفُ صدرها العاري لأمطارِ الذكورةِ،
والإجابةَ عن سؤالِ الموتِ رقصاً
فوقَ أطلالِ الجحيم.

{{{

... شيئاً من التكفيرِ عن ذنبٍ قديمٍ
ماتَ مرتكبوهُ،
نشدانَ الحياةِ
بعزلةِ الروحِ الوحيدةِ في ترهُّبها القديم.

{{{

والبحثَ عن تغريبةِ الموتى
الذين تقمّصوا شيخوخةَ الأشجارِ
وانحازوا لسرّانيّةِ الصحراءِ
عشاقاً، ملاحدةً ودهريينَ
متروكينَ للندمِ العميم.

{{{

وتأمّلَ القمر المسافر حين
يمخرُ بالحنين سكينةَ النسيانِ،
والإنصاتَ في منأى القرى الصافي
لسرياليةِ الإعجازِ في ألفِ الصدى الممدودِ
في ليلِ النواويسِ الحميم.

{{{

سعياً إلى مرأى شروقِ الشمسِ
من سفحِ البسيطةِ
حين تلمسُ قلبنا البشريَّ بالسرِّ المقدسِ،
وانتحاراً يائساً في لجةِ الغمرِ العظيم.

{{{

سعياً لإنشادِ الأناشيدِ العظيمةِ عند شطآن البحيراتِ،
اعتصارَ الخمر من لبِّ الحياةِ العذبِ،
والتحديقَ في ألمِ الخليقةِ
من كوى القلبِ الملوّعِ بالفراقِ الصعبِ
والروح الرجيم.

{{{

صرخت بهِ ريحُ الشمالِ
على اتساعِ الصوتِ
فانجابَ الضبابُ الكثُّ عن ذئبٍ
شديدِ الحزنِ
يحفرُ في جرودِ الصهدِ أنفاقَ السآمةِ والملل.

{{{

يا شنفرى الجبلَ الجبل!

{{{

احذر بروقَ الغيمِ!
لا الأيامُ عادت من حطامِ سفينةٍ
مخرت إلى المجهولِ صحراءَ السرابِ،
ولا هلالك عادَ لاستغراقهِ الدمعيِّ
في صمتِ السماواتِ السعيدة.

{{{

سيغيبُ قرصُ الشمسِ محمولاً على شفقٍ من الحنّاءِ

في جوفِ البحيراتِ البعيدة.

وتظلُّ وحدكَ في بوادي العمرِ تبحثُ عن قصيدة

وردةٌ لشرفةٍ عاشقة

شعر: محمد إبراهيم حمدان– سورية

مِنَ الظُّلُمَاتِ في بحرِ العبيرِ
أجَرتُ العاشِقينَ... فَمَن مُجيري؟!

تتوهُ دُرُوبُها الحَيرَى... وحيناً
يَتيهُ الشّوقُ في رَوضِ الصدورِ

مَراحٌ للهوى الأحلى... ومغدَىً
ومَسرىً للنجومِ وللبدورِ

تُعربِدُ... فالمدى وَجَعُ الخَطايا
وتسكُنُ فالشَّذا نَزَقُ العطورِ

لها في كلِّ مُفتَرَقٍ نَدامى
وخمرٌ من دمِ الغسَقِ النَّضيرِ

وَوردٌ عاشقٌ... وغوى رحيقٍ
يمدُّ إليَّ آلافَ الجسورِ

عَشِيَّاتٌ مِنَ الألَقِ الموشَّى
بطيفٍ مِن أفانينِ الحُبورِ

أنا فيها... أنا منها... إليها
ولَستُ بِجاحِدٍ أو بالكَفورِ

على رَيحانِها أنزلتُ روحي
سلاماً من سنا نارٍ... ونورِ

ومَوَّالاً لعاشقةٍ... وسُقيا
سحابٍ للسرابِ... وللغديرِ

شُهودُ غروبِها تَرَفُ التّجلّي

بفيضِ الحُسنِ مِن أزَلِ الدّهورِ

وآياتُ الجمالِ على حياءٍ

حيارى بينَ وِلدانٍ... وحُورِ

يَرُحنَ جماعةً... مثنى... فُرادى

وَصمتُ الدَّربِ يَعبَقُ بالنذور

يَشفُّ حديثُهنَّ... فَلَستُ أدري

أرَجعٌ مِن صَباباتِ الأثيرِ

تناهى!! أم نُسيماتٌ عَذارى

تُناغي بالنَّدى خَدَّ الزهورِ!؟

وَحَسبُ العِشقِ أنغامٌ سُكارى

تُغرِّدُ في رؤى الثَّغرِ الغريرِ

وقولٌ للعيونِ يقولُ ما لا

يُقالُ مِنَ الهوى عِندَ العبورِ

ومائسةٌ على وقعِ الهوينى

إذا مرَّت على أهلِ القبورِ

تقومُ قيامةُ الأمواتِ فيها

لمجد الحُسنِ مِن قبلِ النشورِ

تعذّبُ عاشقاً بجنونِ صدٍّ

وتُنذِرُ مَن صَبَا سوءَ المصيرِ

لها في مَشهَدِ الأسرارِ بَوحٌ

لَعوبٌ في الغيابِ وفي الحضورِ

تَضيقُ بصمتِها الدنيا وتَخشى

على الأسرارِ أوزارَ السّفور

مشوَّقةٌ الهوى مِن ألفِ عُمرٍ

شقيٌّ في النّعيمِ... وفي السَّعيرِ

إذا ضَلَّ الجمالُ دروبَ قلبي

وأرِّقَ باللَّظى الجاني سريري

وراودَ بالغرورِ غِويً... فإنِّي

بريءٌ مِن غِواياتِ الغُرورِ

فيا دَربَ الهوى الأحلى رويداً

فمِن شَهدِ الحُرُوفِ... ومِن خُموري

سَكَبتُ لكلّ عاشقةٍ سُلافاً

تضوَّعَ في دَمي قبلَ السّطورِ

لها مِن شُرفتي الغيرى عتابٌ

وشوقٌ ضاقَ بالعَتَبِ الغيورِ

تناهَبَ سُهدَها السَّاجي... فأغفَت

على النَّغَمِ المعتَّقِ والعبيرِ

وأوحى... فاستوَت أعتابُ داري

سماءً للجنانِ... وللقصورِ

وفتَّقَ مِن دُجى الأقدارِ كوناً

تسامى فوق غاشيةِ العصورِ

فلا تَدَعي الصِّبا نَهباً غبيًّاً

لِنَزفِ القلبِ... أو زيفِ القُشور

تحدِّي... فالهوى يأبى قيوداً

ويرفضُ غُربةَ الوردِ الأسيرِ

وخلِّي الوهمَ فاتنتي... وهاتي

حُميَّا العِشقِ عاصفةً... وثوري

تَجلَّي كالشموسِ ففي فؤادي

مداراتُ الشموسِ... وفي ضميري

أحبُّكِ... لم تَعُد تكفي حروفي

ولا كلُّ القصائدِ... والبحورِ

{{{

في عيدها

شعر: سمر علوش- سورية

يرقصونَ

كعادةِ أولادكِ الطّيبينَ

إذاً مسّهم سحرُ عيدكِ

يا أمَّ عمري،

ويمتلئُ البيتُ عطراً

بوردِ حواراتهم،

غيرَ أنَّ دمي ساكنٌ

لا يرنُّ له كأسُ دفءٍ،

وخوفيَ بحرٌ،

وكلُّ نداماي في سهرتي

لا أحد!!

كلّما نجمةٌ من سنينك تهوي

تفيقُ البلادُ على مطرٍ أسودٍ

وَيَرِفُّ على البحرِ أفقٌ حزينٌ

ويجرحُ نحرٌ يديهِ

بصفصافهِ،

وتصيرُ الدّموعُ أَبد.

كم أخافُ غيابَكِ؟

أمّي من المهدِ

حتى اشتعالِ البياضِ بعمري،

أخافُ غيابَكِ

حين أرى الكونَ يقطفُ ما يشتهي

من نباتاتهِ،

وأراكِ متوّجةً بصنوبرةِ الظلِّ،

أخشى عليَّ وأنتِ السند.

شجرٌ أنتِ مشتعلٌ بالنسيمِ

وسربُ غصونكِ يقرأُ بين يديكِ الندى،

عذبةٌ أغنياتي بحضرةِ مائكِ،

أمسِ درجتُ على عشبِ همسكِ،

كان لفيروزَ برجٌ من الصلواتِ

على سطحِ منزلنا،

صوتُ فيروزَ

كان يذكّرُ صبحَ المدينة بي،

ويدلُّ شموسَ جدائل يارا

على راحتيَّ،

ويمسكُني من يدي

ليعلّمَني القفزَ

من غيمةٍ لأكاليل أخرى،

يعلّمني كيف ألتقطُ النّجماتِ

من الليلِ

إن دارت الخمرُ في بالِه،

صوتُ فيروزَ يا أُمَّ روحي

يكوّرني الآنَ في ركن حزني،

ويمتصُّ عمريَ

همّاً... فهمّاً،

فكم أنتِ قربي!

مسافةُ رمشينِ في قُبلةِ النومِ،

كم أنتِ قربي!

وأُنشِبُ عينيَّ

في وجهِ كلِّ الجهاتِ

لأسنُدَ نهري بمائكِ،

كم أنتِ قربي بحارُ حنانٍ

ويغفو على ساعديَّ الزّبد!

لم أزل موجةً

تخسرُ البحرَ قبل الوصولِ

إلى شاطئ الأمنياتِ،

أريدكِ في جذعَ قلبي

وبين ذراعيَّ روحي،

كما كنتُ أشربُ ماءَ الطفولةِ

من غيمتينِ على وجنتيكِ،

أنا اليوم أمٌ لوجدِكِ،

روحي تخيطُ من الشّمسِ ظلاً

يسرِّحُ بالهدهداتِ أنينَكِ،

عمري يدٌ تنشرُ الحبَّ

داليةً من نسيمٍ،

فنامي كما ياسمينٍ حنونٍ

أوَانَ أُراقبُ من ثقبِ دمعي

تفاصيلَ عطركِ

من تحت سقفِ البكاءِ،

كأنَّكِ صرتِ صغيرةَ قلبي،

وصارَ سريرُك عشباً،

وبسمتُكِ النورُ وجهَ البلد.

السلامُ على لغةِ الشمسِ،

ما النورُ إلا صدى صوتكِ العذبِ،

والكائناتُ

وكلُّ ندامايَ دونكِ

في سهرتي،

لا أحد.

{{{

الإخاء

شعر :جاك صبري شماس– سورية

تسري العروبةُ في دمي وكياني وأنا العروبةُ شاعرٌ نصراني

لم يُزْوَ عن مقلي دعاء مؤذِّنٍ أو صوت ناقوس وطهر حنان

آخيت (فاطمة) و(مريم) في دمي ودرجت أرشف منهل الإيمان

وأُجلُّ في طهر الدعاء (محمَّداً) مسك الختام محطِّمُ الأوثان

وأهيم في (عيسى) المحبَّةِ والفدى بالضاد والإنجيل والقرآن

وأذوب وجداً في تليد مآثر عربيَّةٍ في النبل... والعرفان

وأفيءُ في دوح النخيل مقبِّلاً جيد النخيل ونخوة الفرسان

وألوذ في سفر المبادئ والهدى في (صدر إسلامٍ) ذرى الأكوان

اختالُ نشواناً بوقفة (خالدٍ) وغمام مجد في لظى... الميدان

وتليد أجداد يُؤرِّخُ زاهياً ضاداً، وَيُنْشِدُ في فم الأزمان

وتطلُّ (خولة) في نضار وقارها تحمي تليد العز... والإحسان

ويطرِّز الإسلام برد فخاره بالمجد، والإيثار.... والغفران

ويفوح عطر الضاد في دوح الندى والقدس زاهية بطهر... مكان

خلعت قذى (إسرائيل) من جلبابها وخَطَتْ على مَسْخٍ وزيف كيان

يشدو اليراع شمائلاً يزهو بها سفر النخيل، ونفحة... الوجدان

وأكاد أُصْعَقُ من فجائع حاضرٍ أستاف هوناً، حنظل الأحزان

أصطافُ في جزر النخيل مؤرِّقاً بالسؤال والترهيب، والإذعان

ترتادني الأحلام في شهد المنى بهويَّةٍ تخطو على... الكثبان

اجتاز عاصمتي، وأعبر شامخاً وطن العروبة شامخاً بكياني

ويذوب رسمٌ بالحدود ويختفي ويلم شمل تبعثر.. القطعان

وأداعبُ الحلم الشهي براية عصماء تقهر سطوة العدوان

وثرى (الجنوب) مطهَّرٌ ومُبَجَّلُ بدم الشهيد وعزمة الفرسان

والمجد يخطو في الرحاب معزِّداً ويميسُ نخل جحافل الشجعان

وتَسطِّرُ الدنيا المآثر والندى ومقام (جِلَّق) شامخ البنيان

وتجيش في صدر الكماة حماسةٌ تهوى وتعشق حرمة الأوطان

ما أنبل التاريخ يشرعُ فخره صيدٌ أباةٌ في شموخ معان

يا أمتِّي كَحَلَ الزمان جفونه ومشى يرتِّل نغمة الفرقان

وتوضَّأَ النخل الأبيُّ بعزَّةٍ سارت فخاراً في نشيد لسان

وَيُخَلَّدُ الإسلامُ رغم تآمر ويفيض حب الإنس للإنسان

والعرس يحلو في النخل وَيَشْتَهي ويزفُّ بشرى وحدةٍ وأماني

VVV

صدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

قيثارة الكهولـة

شعر .... عبد اللطيف محرز

نار الدهشة

نص: ليلى مقدسي– سورية

يستوقفني

سنونو الشعر

رعشات التغرب

فلوات ذاكرتنا

أحترق

نوار الرحيل معصم للشوق

وتسابيح العشب القتيل

تتهم

براعم الخيال بألوان التعب

يا غصص الغياب

حوريات الشذى

مشمولة من كبوة الجفاف

وأنا وأحلامي

نلملم حناء القمر

من نحر الكلمات..

أكان الليل مسحوراً بغصة الحنان؟

وبحيرات العتمة

ترشق فيروزها

على خد الصباح؟

يا أمير الغيب

غمزة نورك،

فراشات بياض

تنفض الدمع عن أهداب الضباب

والأفق الناعس

أكان يرمش وريقاته

صفصاف انتظار

ومشوقاً يسألني:

ما الورق؟

ما الشعر؟

ما الخيال؟

إلا لحظة فرعاء لعشق محال..

ويوسف يختال

بأثواب الحيرة

وعذوبة الجمال

يقفل بأصابع الدهشة

برزخ الحسرة والحياء

ونشوة الوصل

تنسال من نار الجراح

يكرع حتى الارتواء

غصة الصبر

سكين الحب

تقطع أصابع النسوة

والنزف دلة تغدق

دم الضلال في بئر مهجور

والأرجوان البري

أنين وآهات من قاع إلى قاع

قلوب تشهق لرؤياه

قلوب تجري كالسحاب

يا إلهي

بمن أستغيث

من هيف هذا الجمال؟

{ { {

جمر النظرات،

موسيقا غجرية

تزف النور للنار

وفحمة الدجى شغب لهب

يتمايل بين الأرض والسماء

{ { {

صمتت الشفاه أم تعففت

وفاتحة العشق

كوثر أنفاس

يرمضها

ريق الياقوت

وقهقهة الكهرمان

خير الدراري المجهول

معفراً بصبابة الروح

وتشع الأفلاك

وجه يوسف هالة صلاة

أعفه الله

والتغريب منفاه

زليخة تتمرغ

تعتصر عفار الهيام

وجرح الصخرة

أجيج يمزق قلب النار

صداه..

صداها..

بين الجبال والشعاب

{ { {

ضنك الجسد موجع

يرنف حبل الأفكار

كم ضعضع

هوامش البئر بالسهاد

وترك على التراب الأرق،

سطوراً غبراء

وشريان الكلمة

نبض.. وتوق.. وعذاب..

أكان منهلاً للجراح؟

{ { {

أنتشي من عنان الروح

هل أقفر هذا العالم من الحب؟

أم تكاثرت الجياع؟

{ { {

ضواني سنونو الشعر

وتضوى معي

راعوفة وجع البئر

أصابعنا النحيلة

تذرو ضفائر القمح

في تنور الاحتراق

{ { {

يا بيدر التاريخ

هذه أرغفة هوى عليل

وأوراقك المسهدة

تختالها غربة الحزن

ورهج الغياب عزيف

أيها الحب المقتول

يوسف يرعى نجوم الخشوع

ساجداً

في دارة النور

على كفيه

هدر دم اللهفة

واستباح شهقة الوصول

{{{

ليل عسوف يذبح البخور

هديل المنثور يباركني

وفي بئر الذات

ماء الصلاة زعفران حب

{{{

وطيوف الهيام

أقبع

في غابات الحروف

وركوة حزني

ترتاح في بئر الجراح

نبضها نبضي

ولهبنا،

عشق مأخوذ

من نذور السماء

VVV

كحل مقلتي

يا ومض الشعر

برنة الهيام

استعز الحب

وحر الواقع

يدفئني بالظلال

{{{

تمضي الأيام

وتعود الأيام

أنا السنونو الهارب

من أجنحة الشوق

وإنْ تمرُّ بك الأحزان

نقتلها..

ياسر الأطرش- سورية

خضرٌ أغانيكِ، والجنات ألحانُ غنّي نشيدكِ.. فالأيام آذانُ

هنا الحضارات من سيفٍ ومن مطرٍ وجهانِ أنت.. عصافيرٌ وعُقبانُ

زيتونةَ الشمس قَدْ مرَّ الظلام وما تكحَّلتْ بظلام الليل أجفانُ

فكلُّ حبّة زيتونٍ مقاتلةٌ إذا غضبتِ، وكلُّ الأرض فرسانُ

وإنْ بَسَمْتِ يبوح الورد عن عسلٍ سكرى العيونُ.. ولا خمرٌ ولا حانُ

على يديكِ الحضارات ارتمتْ ولداً نام الصبيُّ.. وقلب الأم سهرانُ

بصرى تزفُّكِ للتاريخ مئذنةً للعُرْبِ صلّى إمام العُرْبِ عدنانُ

زيتونةَ الفجر في عينيكِ مشرقنا يا جلَّقَ الغد.. أنتِ الأمسُ والآنُ

أوراقُ حسنكِ بالأرواح عالقةٌ كما تعلَّقَ بالإنجيل قرآنُ

وما هنانو سوى نجمٍ بقافلةٍ إنْ قلتِ: كونوا، أجاب المجد: قَدْ كانوا

{{{

دمشق وجهكِ في نيسان منبعثٌ كالكبرياء، وفي كفيكِ بركانُ

إنْ كان سِلْماً، وإنْ شاؤوا فنحن لهُ أو كان حرباً.. فلا كنّا إذا كانوا

نحن الذين إذا ما عضَّنَا وجعٌ لا يفتدي ثأرنا إنْسٌ ولا جانُ

أغصانُ شمسكِ نحنُ الحقُّ قِبلتنا وإنْ دها باطلٌ فالكلُّ بنيانُ

فإنْ تمرُّ بك الأحزان نقتلها ونحرقُ النار إنْ مسَّتكِ نيرانُ

أمَّ البنين، ما عقَّ الهوى كَلِفٌ ولا وشى بحليب اللوز نيسانُ

شيئان قَدْ جمعا الدنيا إذ اجتمعا طعمُ الإباء، وطَرْفٌ منكِ فتَّانُ

تسرينَ كالماء في أعلى قصائدنا فيا قصائدنا.. خوخُ ورمانُ

في كلِّ دربٍ لنا قلبٌ سيوجعنا هنا دَرَجْنَا.. هنا قَدْ كان من بانوا

وليس يُحسبُ عُمْرٌ فاته وطنٌ والموت في أضلع الأوطانِ أوطانُ

ومن ينام على ضيمٍ يُرى حجراً ومن رموا حجر السجّيل شجعانُ

أبناء أم هشامٍ.. سيفُهمْ دمُهمْ وعرشُهمْ نعشُهمْ.. والزاد إيمانُ

يستقبل الطفل باب العمر منفجراً لكي تعيشَ . بموت الطفلِ . بيسانُ

فكلُّ وردة جوريٍّ نزيفُ دمٍ منهم، وأشلاؤهم للفخر تيجانُ

فيهم تجمَّعَ وجهٌ كان منكسراً وانضمَّ في نَسَقٍ عبسٌ وذبيانُ

وابنُ عشر سنينٍ قَدْ يصير أباً وابنُ ستينَ قَدْ تخزيه وِلدان

وما الحياة سوى موتٍ يكرِّسُنا أحياءَ، أو أمةٌ يُعلى لها شانُ

أماه.. ليت سفين الشوق يُرجعنا إلى براءتنا.. والقلب ربَّانُ

على حفيف الهوى نسري كأغنيةٍ يشدو بها للعيون السودِ ولهانُ

وكلُّ طيرٍ يرى حقلاً يعاتبهُ ويستفيق بعمق القلب تحنانُ

ونستعيدُ الذي قَدْ كان من أَلَقٍ إنَّ الرجوع إلى الإحسانِ.. إحسانُ

كانوا هنا أمةً خيراً مُكرَّمةً فلنصلحِ الأمرَ كُرمى عين من كانوا

VVV

عالم القصة

قبل انهيار البيت القديم

قصة: رشاد أبوشاور . فلسطين

هببت من نوم عميق طالما انتظرته منذ رحيل الوالدة قبل عشرة أيام. جرس الهاتف يرّن ملحاحاً. نظرت إلى الساعة (المنبّه) فدهشت أنها الثانية بعد منتصف الليل، وهذا يعني أنني نمت بعد الثانية عشرة بقليل، وأنني غفوت بينما كنت أتابع نشرة الأخبار وما فيها من جديد عن انتفاضة الفلسطينيين، وسقوط بغداد...

رفعت سماعة الهاتف فإذا بصوت بعيد يعزّيني:

. آسفة لموت والدتك! كنت أحبها كأنها أمي، اليوم التقيت بصديقنا الرسام فوزي،هنا في باريس فنقل إلي الخبر...

....

هذا الصوت أعرفه، أذكره، يطلع من زمن بعيد، ولكن..أيعقل أنها هي؟ بعد كل هذه السنين تتصل بي لتعزيني بموت آخر أهلي!

. هل نسيتني يا يونس، ولو!...

....

. أعرف أنك حزين جداً فأنت كنت تحبها كثيراً، وهي آخر أسرتك بعد رحيل الوالد و.. نظيرة شقيقتك الوحيدة...

نظيرة! شقيقتي الوحيد التي ماتت وهي تضع مولودتها الثانية رحلت في عز شبابها. لم يكن قد مضى على زواجها سوى ثلاثة أعوام. نظيرة التي كنّا نדללها (نزرو) وتناديها الجارات (نزيرة)، كسرت ظهر الأب وقلب الأم فرحلا بعدها وقد انهدّا كبيت قديم. رحلت (نزرو) مع الجنين الذي بقي في أحشائها، وخلّفت ابنتها (سحر) التي تيّتمت ولما تبلغ الثانية.

. يونس، احك معي، قل شيئاً أرجوك. يحق لك أن تلومني يا يونس، يا...

سمعت تنفسها اللاهث وفي ثانية، في لمعة زمن، في ومضة خاطفة طلعت أمامي. إنها هي (سحر)، التي رحلت إلى باريس لتدرس هناك اللغة الفرنسية ثم لتعود فنتزوّج، نرمم بيتنا، نجدّد أثاثه، نطليه بلون أبيض وأزرق، ننجب فيه ولداً وبنتاً فقط.

كانت تردّد: لا أريد أسرة كبيرة، وأنا أوافقها: لا نريد أسرة كبيرة، نريد ولداً وبنتاً نربيهما بالطرق الحديثة، نوّفر لهما كل ما يحتاجانه ليكونا لامعين،ونافعين، لنفرح بهما ونباهي بهما...

أختي نظيرة رحلت،ووالدي رحل،وأمي، أم نزيره . هكذا كانت تناديها الجارات . رحلت وبقيت أنا. نظيرة أسمت ابنتها (سحر) حبّاً (بسحري) وأملاً بأنها ستعود قريباً لنتزوج ونبني عشنا، ولكن..السنوات تتابعت، وهي تتصل بالهاتف، وتكتب لي، ثمّ لتنقطع أخبارها!. خمس سنوات، ست، سبع سنوات...

الآن تتصل لتعزيني بأم نزيرة! نزيرة أم سحر! سحر التي انتظرتها وادخرت من أجلها كل قرش، وحفظت من شدّة حبي لها أجمل ما قاله شعراء العرب من قصائد حب...

. يونس! حبيب..ي.. أعرف أن الاعتذار لا ينفع، أنا مستعدة أن أعود وأن..ماذا أقول لك: لقد تعبت من الغربة، أنا ما صدّقت وأنا التقي صديقنا القديم (فوزي)في باريس لآخذ هاتفك منه و..أنت لم تغب عن بالي!. أنا فعلاً لم أحب غيرك،ولكنها الظروف! لقد سحرتني الحياة هنا و..لكنني مللت من الغربة. أنت تعرف أنني لم أتزوج رغم أنني التقيت ب.. ماذا أقول لك؟...

....

. أنت صامت، ربّما تكون حزيناً على والديك وشقيقتك و..لكنني عرفتك قوياً و..صادقاً. علمت أنك حصلت على الماجستير في التاريخ، وأنك تعّد للحصول على الدكتوراه و...

قل لي أي شيء أرجوك.
تصمت، آثمّ:
. لمني، عاتبني، اشتمني لو شئت، لن أزعل، فأنا كثيراً ما ألوم نفسي وأؤنبها. أنا نادمة كثيراً لأن...
....
. أتخيلك في تلك الغرفة التي تطل من مشربيتها على الزقاق، مستمتعاً بصوت (الحلاّب) وباعة الخضار والفاكهة الصباحية...

تصمت. أسمع لهاثها في الهاتف، كما لو أنها تركض:
. أما زال ذلك الرجل العجوز الذي كان يطبخ (الحبوبية) في مدخل الحارة أيام الشتاء..حيّاً؟! مرّات يخطر ببالي وأشتاق له كأنه أبي الذي رحل ولم أودّعه.
....
. أرجوك أن تقول شيئاً. أنا جاهزة لحجز تذكرة والعودة غداً. قل نعم وسأعود لنعيش معاً في بيتكم القديم.
لم أكن أرغب في معاتبتها، أو التسبب لها بالألم، أو توجيه إهانة لها، إنني أصغي بدون أي انفعال. هي تتكلّم وأنا أحاول تخيّل ملامحها. هل ظهر الشيب في شعرها؟ هل صارت بدينة؟ أما زال لون عينيها عسلياً؟ أما زالت تهز رأسها ضاربة يداً بيد وهي تضحك عندما يستخفها المرح؟!.
لم أتمكن من تخيّل شكلها بعد كّل تلك السنين. فجأة وجدتني أبعد سمّاعة الهاتف عن أذني مع كلمة واحدة حاسمة لا أعرف كيف خرجت من بين شفتي:
. شكراً...
أخذت نفساً عميقاً ثمّ دعكت عيني وجلست على حافة السرير. سرى صوت آذان الفجر، تجاوبت أصوات كثيرة من عدّة مساجد تنتشر في حيّنا، والأحياء المجاورة، والأحياء البعيدة.
تسرّب نور الفجر من بين مفاصل المشربيّة عابراً الزجاج مبدّداً العتمة داخل الغرفة. انهمكت في تأمل الجدران والسقف فهالني أن الشقوق قد اتسّعت، وأنّ بعض أخشاب السقف قد اسوّد لونها ممّا يعني أنها اهترأت، وأنّ السوس ينخرها،وأنّها تهرّأت،ممّا يهدد بانهيار البيت.
لم أقل لها إنني قدمت طلباً للهجرة إلى (كندا)، وإنني على موعد اليوم في العاشرة صباحاً لإجراء مقابلة يتقرّر بموجبها مستقبلي، وإنني لن أنفّذ وصيّة أبي وأمي بالحفاظ على البيت، وأنني سأبيع البيت لمن يرمّمه، أو يحوّله بناءً حديثاً بشقق يؤجرها مفروشةً، أو يبيعها...
صوتها عاد لي من جديد، خيل لي أنها انبثقت أمامي، وأنها تتوسّل لي أن تعود لأنها سئمت الغربة، وأنها لم...
بعد مقابلة السفارة الكندية سألتقي بالتاجر (أبو أحمد) لنتساوم على السعر النهائي للبيت، ثمّ لنبرم العقد وأتسلّم كامل المبلغ في حالة الاتفاق.
ملأ النور غرفة نومي، أخذت في إعداد قهوة الصباح، وإذ صببت في الفنجان تأملت البخار وانتشيت برائحة القهوة، وتناولت الأوراق التي أعطوني إيّاها في السفارة لأملأها، فقلّبتها وأنا اقرأ المعلومات وأتامل الكلمات الإنكليزية التي تتضمن المعلومات الخّاصة عن حياتي، ودرجة تعليمي، وسنة ولادتي، وسبب رغبتي في الهجرة.
ارتشفت رشفات قليلة من فنجاني ووجدتني أقف وأتجه إلى خزانة أمي في غرفة نومها ووالدي، وافتحها ثمّ اخرج منها صندوقاً خشبياً تركته لي بما فيه. كانت أمّي قد أوصتني أن أفتحه بعد رحيلها وأن أنتفع بما ادخرته وخبّأته فيه من قطع ذهبية للاستعانة بثمنها في تجديد البيت، ومواصلة تعليمي، والزواج.
القطع الذهبية مغطاة بقطعة قماش مخملية سوداء، مرتّبة فوق بعضها، وتحتها رزم صغيرة من الأوراق النقدية.(كانت أمي تؤمن بان الذهب لا يفقد قيمته، أمّا الأوراق النقدية فهي أوراق ليس إلاّ).
أبقيت أوراق ملكية البيت في الصندوق القديم، وأفرغت القطع الذهبية في مغلّف مقوّى وهبطت الدرجات إلى باحة البيت، ووقفت تحت شجرة (النارنج)، شجرة أمي وأبي.

هذا هو بيت أبي وأمي الذي أورثهما إيّاه جدّي حسن والد أبي الذي ما زالت صورته في صالون البيت، البيت الهرم الذي تركاه لي لأجدّده كما فعلا هما من قبل بعد سنوات من زواجهما.
أخذت طريقي إلى الزقاق. وقفت عند البوّابة وتأملت الباب المفلّع الخشب.تلمّست الجدران ورفعت رأسي لتتبع التشققات في الجدار الخارجي.
في سوق (الصاغة) بعت القطع الذهبية وحصلت على مبلغ كبير، وإذ صرت على مقربة من مكتب التاجر أبوأحمد سألت عنه فلم أجده وهذا ما أراحني. تركت له ورقة قلت له فيها إنني لن أبيع لأنني غيّرت رأيي.
حمل وانزاح عن صدري، وإذ صرت في بيتي، تنبّهت إلى أوراق الهجرة، نظرت إلى الساعة . ساعة منبّه كبيرة كانت أمي قد اشترتها لتنبيهي من نومي منذ سنين. فرأيت أنها اقتربت من العاشرة. تناولت الأوراق وأخذت في تمزيقها بلامبالاة.
شعرت بالجوع فعّن ببالي أن أتناول إفطاري في مطعم الفوّال "أبو ياسين".
تناولت إفطاري وتوجهت إلى مكتب المهندس رسمي، ابن حارتنا، وطرحت عليه أمر تجديد بيتنا. ولأنه يعرف بيتنا، وموقعه، فقد أثنى على الفكرة. وقف متحمساً ووضع يده على كتفي:

. التجديد ممكن،فالأرض موجودة، والإمكانات متوفّرة، والإهمال سيؤدي إلى انهيار البناء وفقدانه لقيمته. الانتظار ضّار ومهلك

فانظر ماذا ترى! أنا جاهز، وأنت تعرف كم أنني متحمس للعناية بالبيوت القديمة، وتجديدها مع الحفاظ على أصالتها وجمالها.

مددت يدي، وقلت له:

. اتفقنا...

عدت ودخلت الزقاق، وبدأت في تأمل مشربيات البيوت، وحيطانها، وأبوابها. الشروخ توسّعت في كثير من جدرانها...
عجوز يحّث الخطى مسرعاً لصلاة الظهر وهو محني الظهر، يردّد بصوت واهن لكنه مسموع: هو الدايم، لا يدوم سوى وجهه
في مدخل بيتنا وقفت أتأمل بيتنا الذي شاخ. قلت لنفسي معزيّاً: لقد شاخ ولكنه لم يمت، ولا بدّ أن أنقذه قبل أن يهوي بسكتة مدويّة لا يمكن بعدها إنقاذه. ما تركته أمي وأبي من ذهب يكفي لإنقاذ البيت وحمايتي من التشرّد.
وجدتني أربت على الحيطان وأحتضنها وأتشمم رائحتها، بينما همس يتسرّب في قلبي هو مزيج من أصوات أبي وأمي وأختي نزيره..



يسقط الثلج هذا المساء

قصة: إبراهيم الخليل . سورية

❑ أسئلة النصّ:

. مولاي... من يرقص الآن في جبال "لاليش"؟.
. الطاووس والدراويش.
. وهذه الأفعى السوداء؟
. إنها تقف مثل ألف الكبرياء، تحرس بوابة الحكمة لا الإغواء.
. وماذا يبلُّ الصدى؟
. دوين الغمر من الندى.

a a a

❑ أنثى النصّ:

دعي هذا التيتل المجنون في جسدك الفائر.
يغفو قليلاً، أو ينام قليلاً، لأطامن من هذه المواجد، وأمدَّ أصابعي. تلصُّ وردة الزعرور من رعلة النهد الغارق في عرق المسك والخدر، ثمَّ أعلن بلسان الدرويش ". أيُّها الولد المكرَّس للندى..." فمن يقدر على اعتقال الندى؟ أنت الخطَّاء... تقدَّست خطاياك، وتسامت هذه الموبقات.
دعي هذا التيتل المجنون ينام قليلاً... لأقطف وردة الأكواب من سرَّة الجسد تعويذة... لهذا "البابا الأسود".

a a a

❑ عتبات مذهَّبة

. مولاي... لا تترك عنق الوردة عارياً أمام حدّ السيف، ولا تتركني أمام نخلة الوقت أحلم باعتقال الندى.
. حزين هذا الناي، جارح هذا القصب، فاجعل من دمك المسفوح.
. أيُّها الحلاجيّ . حنّاء لعروس الحضرة.
.كم أكره أن يكون لغيرتي لون الخرز الأزرق، وشكل الكمثرى.
. دعها تحاصر وردك الذبلان بشباك الماء.
. سأترك لك الذهب والفضّة، فدع لي ثرثرة الجمر، وبريق النبيذ، ولون الجوري الريَّان.
. سقطت في شرك الألقاب الجوفاء، وحين كان عليَّ أن أموت، اخترت أحد اشتقاقات الماء، أسميته "قبري السّري"، فماذا لو فتحت نافذة في أعلاه، ليأتيني صوتها مبلّلاً بالذهب، فيطير الحمام من صدرها إلى أعلى مئذنة الجامع العتيق.

a a a

❑ ***حكاية النصّ:***

بأبَّهة متعالية لوعل مستريب.

يشرف على هاوية، وقف الرجل وراء النافذة، يمسح بأصابعه الغبش عن الزجاج البارد، لتعود الأشكال إلى حجمها الطبيعي، فتسري برودة ماتعة في أنامله، توقظ مشاعر، افتقدها طويلاً، فتدخل الأضواء الشاحبة، والألوان العاتمة، وأرواح المساء السرية، والأصوات المغمغمة كأغاني كروانات بعيدة إلى الداخل، فتهبّ رائحة المكان كزغب الدراق، حين تفركه في راحة الكفّ، أو عبق البرقوق المراهق، يفجر بين أصابع صبيّة.

. أكره أن يكون حبّي زرّاً مقطوعاً، يسقط من فستانك.

هجس الرجل بقنوت فاتن، وكأنه يسترجع إرثاً كان مغيَّباً.

وكانت الغرفة تسبح في الصمت.

وثمة أعقاب سكائر متناثرة، وفناجين قهوة فارغة، لوثها السائل الأسود، وزجاجة عرق إلى جانبها قدح، وقد تقابلت صورتان معلقتان، الأولى لطاووس يفرش ذيله مهرجاناً لتمجيد قوة الجمال، وسحر اللون، تشع من عينيه تراتيل خافتة، تسبِّح العصيان، والأخرى لأفعى سوداء برّاقة، تنتصب على ذنبها، إلى جانب بوابة حجرية مفتوحة على الفراغ.

كان الثلج يسقط في تلك اللحظة جحيماً من البياض.

والبرج الورقي ينتصب في الغرفة، برج صنعه الرجل من أوراقه وكتبه، فتسري القشعريرة في جسده، رغم دفء الغرفة، والثلج يتكوّم على الأسطحة المجاورة، وأرصفة الشوارع الخالية إلا من بعض السابلة العابرين، وعويل السيارات المسرعة، وحدها أشجار السرو الخضراء، ترفع هاماتها الخضراء لاستقبال الضيف القادم.

. أكره أن يكون جسدك خالياً من آثار أصابعي الملتبَسة مع ورده، لأصنع عطراً للغتي الأخرى.

هجس الرجل، وقد شعّ في عينيه بريق غامض.

ومن خلال الثلج والأضواء والألوان أطلَّ وجهها، كشمس تشرق بعد ظلمة وغياب.

.كل هذا البياض لروحك أيُّها العاصي...

همست شفتاها بنعومة.

.كل هذه الأعراس السماوية لأجلك...

همس الرجل.

. ستقتلك عزلة الذئب هذه في الشتاء.

. يعيش الذئب عزلته في الشتاء ليرقص مع الحياة لا الموت.

. هذه فلسفة.

. هذا واقع.

قال الرجل، فانطفأ الوجه، كشمعة سقطت في النهر، فصاح:

. أكره أن ترحلي قبل أن أترك ترصيعة من البنفسج في ترقوة العنق، فتتآخى روائح الأنثى، بشهوات الليل والقرنفل.

كان الرجل يلبس ثياباً بيضاء.

ذقنه حليق، وشارباه كثّان، وقد زمَّ شفتيه الطافحتين بإصرار وعزم، وأطلق نظرة غائمة بشتى الاحتمالات من عينين بلون العسل.

. أنت حزين وخائف، لا تتصنع الشجاعة.

قالت له بعد أول تعارف لهما، فتأملها طويلاً، ولم يجب بأكثر من ابتسامة، وندر أن ابتسم.

وفي اللقاء الثاني قالت له:

. من يراك يظنك طاووساً.

. وأنت؟

. ما أنا؟

. أفعى سوداء.

. ويل لمن تعشق طاووساً.

وفي المرّة الثالثة حدّثها عن الطاووس الملك، والأفعى السوداء، وبرج القوّة، والسحر الأسود في المأثورات الشرقية، فلم تفهم مقاصده... فأعلن بصوت هامس ومتحشرج.

. المجد للقوّة والحكمة، ولا يذوق النار إلا النار...

. أنت تخيفني، غامض وهادئ.

وانسلّت مثل نسمة تاركة وراءها عطرها، وروائحتها، وصدى كلماتها فهزّ رأسه بحيرة ثمَّ تابع.

وبعد يومين رآها، كانت ترتدي ثوباً أسود أنيقاً، مشجراً بورد أحمر، وقد شفّ عن جسد أبيض كفضَّة سريانية، وقد اشتعل لون الحناء في شعرها... فبادرها:

. ما أروع لون الجوري والثلج في الليل!!...

فقالت بصوت خافت:

. لا أدري كيف تجمع كل هذه الطفولة وهذا المكر معاً في عينيك؟

. ألم أقل لك. إنها قوة الطاووس وحكمة الأفعى.

فارتبكت، فأطال النظر في عينيها العميقتين... ثمَّ سألها:

. متى نلتقي؟!

. نلتقي؟!

. نعم نلتقي... ما الغرابة في الأمر؟.

. لا شيء... لا شيء...

ووقف ينتظر الجواب، فأردفت:

. ذات مساء... ذات ثلج انتظرني.

وكان الثلج يسقط في ذلك المساء بصمت جنائزي، كمرثية لحمار الوحش البائد، ولأنَّ الرجل وحيد، أطلق أهلاسه:

. أكره أن أنام . أنا حطَّاب العماء . قبل أن أعرّي هذه الغابة من أشجارها، فيشرق جسدك الدافئ فضاءً من اللون والموسيقا والضوء.

وتذكّر خيبات العمر، وانكسارات الحلم، وأوقاته الضائعة حين كان والده، يقوده في الشتاء، ليكتشف الجليد في نهر الفرات شتاء، ويرى أشجار الغَرَب ترتجف في البرد كعرائس، تنتظر زفافاً طقسياً إلى سلطان النهر.

تذكّر المنزل، تتوسطه شجرة التوت الشامي، تلك التي لوّثت أصابعه بالأحمر قبل أن يلوّثها الحبر، ورائحة خبز أمّه، يخرج من التنّور، يُشَلوِطُ الأصابع فتشتعل كزهر الرمان... ثمّ هجس:

. أكره أن يتوضأ الندى بالماء، فيفقد طيش اللؤلؤ، أنا الولد الذي أفسدته جواهر اللغة، ففاض بالبروق.

وتابع بعد صمت قصير:

. ترى ستأتي؟

وكان قد أعدّ من قصائده وقصصه ومقالاته برجاً، أقامه وسط الغرفة احتفالاً بقدومها، سمّاه "التعويذة"، ولا يدري سبباً لذلك، فقط أحسّ بحاجة شديدة إلى ذلك، حاجة لا يجد تفسيراً لها، نبتت مثل زرع شيطاني، باهي القدسيَّة.

. ستأتي...

واستدار، فملأته الغرفة بإحساس عامر بالثقة، وبعد أن طاف حول برجه الورقي، مدّ أصابعه، يلتقط القدح، وبأسنانه فتح الزجاجة، ليسكب منها كأساً ما إن مازجه الماء، حتى أعلن أعراس البياض.

. نخب أنثى اللون...

صاح... ودلق الشراب في فمه... فرآها، تعبره على مركبة، تجرّها جياد النار، فأسلس قياده لنبوءة النار.

. نخب ديك الجنّ الحمصي...

صاح... ودلق الشراب في فمه، فتذكّر كأساً من نبيذ الميماس شربه مع ديك الجن في بساتين حمص، سمّاها "كأس الندم"، لأنها من رماد "ورد".

.كأس النّواسي...

صاح ودلق الشراب في جوفه، فتذكّر كأساً أخرى من عرق التمر، شربها مع النواسي على شاطئ دجلة، وهما يأكلان سمك "المسكوف" ويتناشدان الأشعار وسط جمر المواجد، وقد غامت الذكريات، وبكى سعف النخل، وهما يسيران تحته، وعند السحر عانقه النواسي بمودة، وأصابعه ترتجف، ثمَّ همس في أذنه قبل أن يرحل:

. قتلتني بغداد، ويقتلك العرق والعشق يا ولد.

وبعد الكأس السابعة.

حين لم يعد في الزجاجة قطرة، تقدَّم إلى وسط الغرفة واجه الطاووس، وقد دبَّ اليأس إلى روحه، تعرَّى من ثيابه قطعة قطعة، وأوقد شمعة، ثمَّ أطفأ النور، واندس تحت البرج الورقي فرأى مدناً تأتيه، وأنهاراً تمضي إلى أقدارها، وطواويس تفرد أجنحتها وذيولها، وأفعى سوداء، تلتف على عنقه، وبرقَّة ولطف تدسّ رأسها في حضنه، فتبرق عيناها كجوهرتين، وحلم بخطوات امرأة، تصعد الدرج، ثمَّ تقف عند الباب، تقرعه بأصابعها، وقد كلَّل قبعتها ومعطفها الثلج وحبَّات الماء، ورويداً... رويداً أغفى، فتحولت الحروف السوداء إلى نمل وحشي مفترس غادر البرج الورقي، ودبّ إلى جسده العاري.

a a a

في الصباح

لم يكن حديث الحارة إلا الرجل الذي أكله النمل، ولم يترك منه سوى عظام بيضاء نظيفة، قال الرجل الذي غسّله، وكفّنه:

. لم أجد نتفة لحم صغيرة فيه، ومع ذلك كانت رائحة العرق تفوح منه.

فقال آخر:

. سبحان الله.

عصراً حين حمل الرجال النعش.

في طريقهم إلى المقبرة، خلت الغرفة، فاستيقظ الرجل متعباً، انسلّ من تحت البرج، فواجهته صورة الطاووس، ثمَّ تناهت إلى سمعه أصوات المنشدين في جنازته، وهم يترحَّمون على الميت الغامض، فأطل من النافذة، يرقب المشيّعين مبهوراً، وتساءل:

. من الميت؟!.

ثمَّ استدار يبحث عن علبة سكائره، ولم يصدّق حين رأى الطاووس يغادر اللوحة، تتبعه الأفعى، فوقف يرقبهما بذهول، وهما يعبران الباب الذي لا يعرف من تركه مفتوحا، وكان الثلج يسقط دون انقطاع.



أكداسُ البراقعِ

نص: نجاح إبراهيم . سورية

«عجزُ اللّغةِ أمامَ الفيضِ»
«أنَا ما كان، وما هو كائن، وما سيكونُ
وما من إنسانٍ بقادرٍ على رَفعِ براقعي»

من تحدّي عشتار

لسعُ الأبوابِ:

هاأنا بكلّي أمامَ شيئين صامتين، جامدين، الهيكل والوجه.

أحملُ زيتاً وشموعاً ونيروزاً معمّداً بالنّرجس والنار، أرحلُ بنفسٍ عاشقةٍ ومتبتّلةٍ بشهوةِ الكتابة بحبرِ الدّم على جسدِ ورقٍ وثنيٍّ يشي بتكويني، هاأنا بكلّي.

أقتربُ من بابكِ، بعد أن حملتُ فيَّ الميّتَ والحيَّ، ألجُ زقاقك المترفَ بالسكينةِ أمتصُّ تعبي، وكلاًّ الخطوِ وقد هدّني ضلالُ السّمت.

لكنني تعلّمتُ...

تقاطعني نظراتُك حين ترسلها إليَّ، نظرات لا أكاد أفهم ما ترمي إليه، تسألني بتروي حكيمٍ:

. تعلّمتِ ماذا؟

فأجيبُ:

. تعلّمتُ كيف يُستنبتُ النبيذُ من وهجِ الأكوابِ.

. وماذا أيضاً؟

. وكيف يطلعُ منه عشقٌ سافرٌ يتباوحُ في دوّامة اللغة.

قلتَ:

. مازلتِ تتخبّطين!

. ولكنّي علمتُ...

ينفخُ فيكَ كلامي الأخير الحماسةَ والفضولَ لتسألَ:

. علمتِ ماذا؟

. علمتُ وأنا الظمأى أنّ الحياة إذا كانت هُنا، فلمَ أكون هناك؟

تمدُّ راحتك إلى ذقنك تمسحُ عليها بهدوءٍ، وشيء من الرّاحةِ يسري على محيّاك. فيلفّني صمتٌ مشوب بالرّهبةِ، وداخلي يطفحُ بالرّجاء لأنَّ أتكسّرَ كما النسمة فوق خشب الأبواب النّافر، أمسحُ الجلدَ الشائخَ بزيت الغمام، أُلملمُ الفرقدَ والياقوت من حوافي الجنوح لنعاس يتجدّدُ فوق ضفاف الأجفان.

قلتَ:

. ليكن هذا معسول قولك، بابي يا أنتِ له عدّةُ أقفال.

قلتُ بفرحٍ لا حدود له:

. سيّدي، عندي المفاتيح وإليكَ أسعى.

لكنّك قلتَ غير مبالٍ:

. احترقي في سعيك، وابني بيتاً لستِ بساكنته!.

a a a

النّص:

بالأمس التقيتُ بيديك، ساحَ كياني في تويجِ بياضهما، حمامتين من حنانٍ ودفءٍ لا ترغبان هديلاً عند تخوفي.

ووجدتني أربتُ برفقٍ على ذوبِ كبدٍ، وأهربُ إلى مباءتي اللّزجة أخفي ذنباً اجترأه السوسن.

صرختُ:

. واهاً لقلبي، كم أفعمته بالمذلات والخيبات!؟

وقلبتَ ذهبي عند بابك إلى تراب!

قلتُ لكَ ذات مرّةٍ وفي راحك يتألّق شفيف الكأس:

. أكون كأسك.

قلتَ:

. لا علاقة بين الكأس وشرب الخمر.

. أكون ناراً.

. النار قد تنضج وقد تحرق.

. أكون فيضاناً.

صرختَ بي:

. انهضي ما دامت لكِ قدم تحملك، وتأبّطي الفرارَ قبلَ الغمرِ.

ولم أغادر مكاني، سبحان مَن جعل العنادَ زادي!

فكلّما نهرتني بصدودك، ازددتُ تعلقاً بكَ.

أتدري لماذا؟

لأنّك أضأتَ الجزءَ المظلمَ في ذاتي، فإذا بالشمس تتراكضُ في فلواتي تسعى لبثّي نورها.

تُرى هل تقدر أن تحلَّ محلّك، وتفعل فعلك؟

a a a

حكاية:

وقف مبهوتاً، مأخوذاً أمام اللّوحة.

واللوحة تمتدُّ بُعريٍّ صاخبٍ ومقدّس.

تصنعُ من ألوانها مدى لا أفق له من زعفران توّاق للخَدَرِ.

وامرأة فاغمة الحواس ترتمي بثقلها الأنثويّ المجنون على صدرِ الأرضِ.

قد أفلح الرسامُ حين أبرز الخِصبَ في الهيكل المرمريّ، وأنضجَ الوعاءَ بما فيه، فقد رسمت ريشته الدنان في حالة عطاءٍ وهبةٍ، ضاجّة بالفيضِ، ماتعةٍ بالمدِّ، ففار

العسل والحليب والرّضاب.

قال الرسام لملهمته:

. ثدياك بارزان!

أجابت:

. إنهما مستودعا الخَلقِ، فيهما عراقة الخصب أيّها الأبله!

. بطنك كبيرة!

. هو حمل أبديٌّ، فمنّي يتدفّق اللبن معجزاً، وجسدي الذي تراه يهبُ طفولةَ الإنسان دفئاً ومأوىً وأمناً، وليلكه لأيّام الحزانى.

حينها شعرَ الرسّامُ بنفسهِ عاجزاً أمام دفقِ كلامها، قال بتوسّلٍ واضحٍ:

. هبيني ملاذاً آمناً وكوني ناووسي.

قالت:

. أسألك سؤالاً.

. لكِ ذلك.

. إذا دلفتَ مكاناً للمرّة الأولى، كيف تأتيه؟

قال:

. آتيهِ بخوفٍ ورهبةٍ.

ثمَّ؟

. بحبٍّ ورغبةٍ.

قالت:

. إذاً ابدأ بالثّاني لأكون ملاذك، والفح المسامَ بفكِّ الرموزِ ورفع البراقعِ.

a a a

خميسٌ في أفولِ شباط:

وراءَ زجاجٍ شفيفٍ، راح ينتظرُ شلاّلَ المجيء.

عيناه لاهفتان وفي الصدر يرتع رجاءٌ، يملؤه لقاء يطهّره من الرتابةِ.

المطرُ يواصلُ زحفَهُ الهامس، وهو يُنصتُ باهتمامٍ إلى نداء الخلخالِ وصليلِ الفضّةِ.

مثل شرفةٍ ترفل بالوشوشةِ والطيوبِ جاءته.

سقته الإطلالةُ أقماراً تزخُّ ضياء فائراً بالطّهر والغوايةِ، ومن ندى القلبِ المشتاقِ وَهَبته أكوابَ حلمٍ.

فمدَّ إليها اليدَ والروحَ، وعُمراً من غارٍ أراقه في وجه الحضور.

زرعت يدَها في كفّه، فنبتَ قُدّاحُ التّفاح، همست:

. ما كنتُ أُحبُّ شباطَ!

سألَ:

. والآن؟

قالت: . باتَ يسكنني.

قال:

. أمطريني.

وارتديا بعضهما، ولاذا بنمنماتِ الرذاذِ، يمطرا الآتي بأساور الشوق، ورعاف البوح، وحين أرادَ أن يُدفئَ النّارَ بالزيتِ ليسمعها هسيسَ الجمرِ، أمخرَ طولُها في بحر الوقوف.

قال مندهشاً:

.كيف ولما يمضِ غيرُ ساعةٍ؟

ماذا أفعلُ بأكوامِ الشوقِ؟!

ردّت:

. ليزيدنا الحرمانُ تشظياً وجنوناً وإبداعاً.

وحين ذابت من أمامه كعمود من الملح قال في سرّه:

"أيُّ امرأةٍ جاءت!؟

أيُّ أنثى ناشدتُ!؟

أرتني أملوداً تثنّى، تمايل أمام ارتعاشي بهداياه، وخبّأت عنّي أزاهيره!

جاءتني بكلّها، بوقدِها، ونأت عني بسائرها!

أيتها الجنيّةُ!

ألهبتِ أرضي نبتاً وتفتّقاً، وبلّلتني بالأفول، مررتِ بي، حرّكتِ سكينتي، ألهبتِ جمري الساكن، لتصيري قصيدةً تسافرُ تحت جلدي.

أيتها المرأة!

التي نبتَ كلُّ القمحِ حولَ ضفاف سُرّتها، فأسبلتِ السّنابلُ، وأتى الحصادُ...

لكنّها رحلت...

رحلت عنّي في أنهر العِشَاءِ.

ولاذَ الرّجل بالصمتِ والانزواء، سأل قلبه المنكسر:

"ماذا أورثتكَ؟"

أجابَ:

"أورثتني سعادةً هاربةً، لائذةً، وشوقاً وليدَ مساء".

وحين ضمّه الحزن والوحدة سأل نفسه:

"ترى يا امرأة المساء الخميسي من شباط الماطر، ما حجمُ شوقِ المساءات اليتيمة؟".

a a a

حكاية:

سألَ متألمٌ حكيماً:

.كيف أتصرّفُ بهذا القلب في آلامه وأوجاعهِ؟

أجاب الحكيمُ:

. اقتل الألمَ كيلا ينبتُ مثل شيطان يلذُّ له القتل.

سألَ المتألمُ بحرقةٍ:

.كيف؟

قال الحكيمُ:

. اجعله بدائعَ فَنٍّ.

سأل المتأ لِّمُ:

. وإذا عجزتُ؟

قالَ الحكيمُ:

. أسكِنْ الصبرَ قلبك.

a a a

توصية كاتب للكاتبة:

. ارتادي بفنّكِ درباً وعراً، خبيثاً وداعراً.

يكون دأبَ المتلقي التجوالُ في شعابه، يطاردُ الفكرةَ كصيادٍ للفريسةِ، يحاولُ قبضاً على الخيوطِ فلا يقدر.

أمّا الأسلوب!!...

فدعيهِ يُراوِغُ، يتعرّضُ، يهتك ويُهلك.

اجعلي قصّك حُجرةً موسيقيّةً، لكلِّ آلةٍ من الآلاتِ عزفها، وعويلها، تناسقها، ونشازها.

تصدحُ معاً، تنفردُ بإبداعها، تقتربُ مثقلةً بالنّغمِ، وتغيمُ مبتعدةً، عابثةً.

سألت الكاتبة:

. وتدنو من المبتغى؟

أجابَ الكاتبُ:

. تدنو من القداسة بالشهوات، وتبتعدُ عن الوصلِ بالدناسة.

سألت الكاتبة:

. وتصلُ إلى المتلقي؟

. تمشي به من حيث لا يصل، يرشُّ نظرَهُ فوقَ صَوّانِ جسدٍ طالما سحره.

تقول له: اقترب من لعنة النضارةِ والعصرنةِ، ولا تزال تمنعه من حيث لا تردّهُ، حلمُ شجرةِ الغَرب بملامسة ماءِ الفراتِ.

سألت الكاتبة:

. وترويه!!

أجاب الكاتب ضاحكاً:

. ويلٌ له إن دنا، عطشٌ يلهجُ به، تقرّ به من الموردِ، وتسفح الركضَ في خطوِها وسرابها، وعلى بطاحِ المفازاتِ يقرُّ المتلقّي بالفَهمِ، وهو منطوٍ على الحَيرةِ بعدَ لحظاتٍ من لعقِ الشهدِ.

سألت الكاتبة:

.كيف أدخلُ الحرمَ؟

قالَ:

. بعشقٍ وجنونٍ وانتهاك.

صرخت الكاتبة:

. أيّها الجنونُ بعضاً من جنونك.

أردفَ الكاتبُ بزهو المعلّمِ:

. اجعلي فنّ القصِّ عندك جديلةً محبوكةً، متداخلةً ومتماجنةً.

سألت الكاتبةٌ بخبثٍ:

. هل يُريني الإناءَ الأحمرَ، الماءَ فيه محمّراً؟

أجابَ وقد بلّلَ الشفةَ بريقه، وراحَ يتطلّعُ حواليه كلصٍّ يتفقّدُ المكان، ثمَّ قال في نفسه:

. "يا للّعينة!".

بعدئذٍ ارتدى زيَّ الواعظِ وأجابها:

. الماء في نفسه لا حمرةَ فيه.

وحينما دلقَ الإجابةَ في أُذنها، ما كان من الكاتب المتمكّنِ إلا أن حملَ الكأسَ المترعةَ بالنّبيذِ، وقرّبها من شفتيه اليابستين.

وأخذَ ينظر إليها، ثمَّ وطِئَ الصمتَ والتأملَ، فطلعت في خيالهِ من الشفيفِ المدنَّسِ الورديِّ أُنثاه.

أنثى رقيّة، لخصرها لين الفرات، ولصدرها طعم التّفاح النّاضج، ورائحة الخبز في التنانير المسجرة.

أنثى، تسقي الخمرةَ من اللمى، لها عنق يهتفُ بالبضاضةِ وهمسِ الصلصالِ، وبوح العرار في الشعر، فأضمرَ تقبيلَ نرجس الترقوة المزغّب، والتجديفَ نحو حرير الشهوةِ، وكفراشةٍ نشوى رمى بكأسِهِ، بكلّه أمام الحُسن النيروزي الطّاغي. وطأطأ الرأسَ وقال:

. لا طاغية إلا بذليل، وهذا الجسد طاغية، فاترك للنشوى أن تصنعَ ذهباً له.

a a a

قال الرسّامُ:

. سأرفعُ براقعكِ واحداً تلو الآخر، وأكشفُ عن الوجه الأخّاذِ وألثمُ معسولَ الرّيقِ ولكن!

سألت:

. ولكن ماذا؟

قال:

. هذا المتنافرُ طاشَ العقلُ منه، وخرجَ عن قانونه.

فكيف أشذّب جنونَ الرّجلِ في داخلي؟

قالت:

. اسمع الحكايةَ قبل أن توغل في مراحلِ أخرى، أنأى من ذلك:

"كان هناك تمثالُ امرأةٍ في معبد.

امرأة تلدُ من ضوءِ القمرِ، وتشعُّ بهاءً فضيّاً.

أحبّها شابٌ، فأرادها لنَفسه.

لكنّ برقعاً حجبه عنها، وعن متعةِ الرشفِ، فمدَّ يده، وأزاحَ البرقعَ، فأصابه الخبالُ ممَّا رأى.

وانعقدَ لسانُه بقيّة حياته، فقرّرت المرأةُ ذاتها أن تذيقَ كلَّ مَن جرؤَ على أن يفعلَ فعله، كأساَ دهاقاً مصبّرةً تمرمرُ روحه".

ارتجفَ الرسّامُ، وسألَ متلعثماً:

. كيف نتوازى؟

أجابت:

. هيهات أن يلتقي النيِّران!

قال:

. أريدُ أن يسفحني ضياءُ الوجهِ.

قالت:

. يمكن، شرط أن ترفعَ براقعي.

تحيَّر الرسّامُ ثمَّ قالَ:

. كم عددها؟

أجابت:

. لا تفكّر في العدد بل في الطريقةِ.

صمتَ وأطرقَ يفكّر، ثمَّ رَكبَ لونَ الغيابِ واختفى.

a a a

تبتّلات:

. امرأةُ اليمامِ المضوّأةُ بالجنونِ والقادمِ.

كيف أراوغُ الشمسَ والمطرَ والصقيعَ، وأنتِ على عرشِ النداءِ؟.

زلزلَ الركضُ، والسعي إليكِ تحتيَ المواطئَ، ولُهّابُ الحرِّ شقّقَ الجلدَ، وحبكِ أحرقَ القلبَ، فأيُّ عبدٍ أسود، فاحمٍ أنا؟!

ردّت:

. يقولون: "إن الحبَّ يُعطي اليدَ البيضاء للرجلِ الأسود".

قال:

. أقسمُ، لو لم يكن وجهك أخّاذاً خلفَ براقعك، ما سفحتُ دمي بذلٍّ لأبلغه!

قالت:

.كيف عرفتَ بجمالهِ، ولم تره؟

. صوتكِ يأتيني بكلِّ لغاتِ الجمال، يتهادى من وعاءٍ يتمطّى باللَّهبِ والقطنِ.

. طوبى لمن يدخل دوّامةَ اللّغات، ويلامس حريرَ الخدِّ ولا يضيع.

a a a

لغات:

بعد أن ركبَ الرسّامُ الغيابَ، عادَ بعدَ زمنٍ.

قالت المرأةُ بمكر الأنثى:

. أصبحتَ أجمل، وأنتَ تمتطي صهوةَ الغيابِ.

بينما راحَ الرّسامُ يفكّرُ بأيّة لغةٍ يدلفُ إلى بهاءِ اللوحة . الوجه، الجسد . لتنكشفَ الأسرارُ، وتكشفَ الأستارُ.

لململَ الفكرَ، والقلبَ المتشظّي، وسأل روحَهُ:

"بأية لغة؟!".

كلّ لغات العالم لا تفي، أحتاجها لغةً تُخْلَقُ اللحظة، تلبسُ حالتي الآنيةَ.

لغة ألوانها شفّافة، تتسعُ لعشقي، ولَوْثي، تتراكضُ في دمي سربَ زرازير،

تدكُّ أقبيةَ الشريان، وتسردُ الأبجديات.

توصية الكاتبة للكاتب:

. اقرأني جيّداً أيّها الأُميُّ الأسطوريُّ، وحاول أن تتهجّى حروفي، كما تتهجّى يداكَ صبرَ العروقِ الخضرِ في اليراعِ الواهبِ.

وصَلبت نفسَها فوقَ حِرزِ القصّةِ وقرأت تمائمَ الجنون وقالت:

"أيّتها القصة الحرون...

فوقك أسردُ هذياني، وعليك أعرضُ حماقاتي، وشذوذَ الحرفِ النّافرِ، وشدوَ الجرحِ الغافي، وأعصرُ خموري، ومُزني، وبُروقي نزفاً غنائياً يرحَلُ للآخر، وأجرُّ حلماً مُنَروَزاً بالطلاسمِ والفيروزِ والغَمَامِ.

وفي نهاية المطافِ لا أجدُ إلاكِ دواءً لداءاتي، فأنتِ كلُّ أشفيتي، وأنتِ كلُّ دائي".

a a a

لغة القصّ:

قال الكاتبُ:

. مُري بالفكرةِ ولا تصدميها، حوّمي حولها ولا تُلاقيها.

أبطلي نواميسها المألوفةَ، واسبقي الحرفَ تمدّداً على خشبةِ الصّلبِ، ونزفِ الغناءِ.

قالت الكاتبة:

. وماذا يقالُ عن ذلك؟

ردَّ الكاتبُ:

. أنها خرقت العادة.

قالت الكاتبةُ:

. أكمل لحنك بنغمةٍ، أعني أضئني بمَثَلٍ.

قال الكاتبُ:

. النّارُ، تشتعلُ لتحرقَ، فإن وُضِعَ فيها ما لا يحترق أبطل نواميسها، وغلبَ عليها.

سألت الكاتبةُ:

. واللغة الممتطاةُ؟

. لتكن عيناً فوّارةً تدلقُ بالماء الزُلالِ، ومتى فارت استولدت من كلِّ لفظةٍ، لفظةً أخرى تنشقُّ عن أختها فتمتدُّ وتتناسخُ حتى تغتسلين بها، أو تغتسلَ بك، فتُستضاءُ الطرقُ وتألفينَ الضوء.

a a a

لغة العجز:

تلمّظَ الرسّامُ بالحيرةِ والعجزِ أمامَ ذات البراقعِ.

شعرَ بإدبارٍ يزحف إلى الرغائب المعَنّبةِ، وما كان منه إلا أن روى حكايته أمام الخِمارِ المقدّس بلغة لحظته.

قال:

"كان هناك يا سيدتي رجلٌ يدعى "هرقل" قتل التنّين ذا الرؤوس السّبعة، ومرّغَ أنفَ صاحبته بالتراب حين فاجأها بالقبضِ على أيلها البري الغالي، وانتصرَ عليها انتصاراً مؤزّراً، كلّ ذلك لأنّها....".

قاطعته المرأة وبدأت بحكايتها بينما كان هو في حالة ذهول:

"كان يا ما كان....

كان هناك امرأة. أسمعتَ يا هذا. امرأة!

حينما أحبّت رجلها وتزوّجته، نبضت بذرةُ الحياة تحت قلبها الحلو النّابضِ فترةً، وما إن دفعت بها إلى الخارجِ حتى غدت أمّاً دفعةً واحدةً، وإلى الأبد".

ردّ الرجلُ بحكايةٍ جديدةٍ:

قال: "كان يا ما كان...

رجالٌ أقوياءٌ، اتّفقوا على أمرٍ واحدٍ، هو التخلّص من النساء، فقتلوهنّ جميعاً، ولكنهم أبقوا على بناتٍ صغيراتٍ كنّ في المهد، واستلموا حينئذٍ زمام الألوهة، ولقّنوا البنات عند نطقهنّ ما يريدون، ودرّبوهن على الطّاعةِ والخضوع، وحينما كبرن تزوجوهن و.....".

واحتدّت المرأة، فقاطعته بحدّةٍ وقالت بعصبيّة لا تحدُّ:

"كان يا ما كان.....

كان هناك رسّامٌ، يستوحي رسوماته من غوابر الأزمان، وكانت المرأةُ موضوعه المحبّب والفريد، أخذ يصوّرها ـ كما كانت سابقاً ـ في أبهى أوضاعها، فتارةً يرسمها سيّدةَ قصرٍ، وتارةً إلهةً، أو أميرةً، أو ملكةً راكبةً العربة، تجرّها جيادٌ تسابقُ الريحَ.

وكان يصوّر الرجل ـ كما كان أيضاً، وهنا نظرت المرأة إلى الرسّام نظرةَ خبثٍ ودهاءٍ ـ جندياً أو موسيقياً، أو حاصدَ زرعٍ، أو خادماً، أو ساقياً يحمل الأكوابَ و.....".

قاطعها الرّجلُ الرسّام متوسّلاً:

ـ يستر عرضك لا تنقّبي أكثر، اسمعي حكايتي:

"كان يا ما كان.....

امرأة ضاقت بما حَمَلت من جمال وحُسن وأسرار جسدٍ ربّاني،

حارَ الرّجل بما يفعل لتكون له، فحمَل حاله وجاء سكّيراً وقال له:

ـ يا مولاي، يا نديم الكأسِ، سكنتني امرأةٌ!

قال السكر له:

ـ اجعلها كأسك.

فيا امرأة الخمورِ المعتّقة، هَلا كنتِ كأسي؟

عندها لانت المرأةُ قليلاً،

وتوشّى الوجهُ بالهدوء والرضى، وصُبِغَ الكيان المتّقدُ بالتراخي والمسكنة.

اقترب الرّجلُ منها على حَذَرٍ وهمسَ:

. أريدُكِ.

. اخلع عنّي أكداسَ البراقع.

. عُدنا؟!

قالت:

. لا مناص.

. وغير ذلك؟

أجابت:

. نتقايض.

فَرِحَ وصَرَخَ:

. بماذا؟

أجابت:

أنتَ ترفعُ برقعاً، وأنا أضعُ حلقةً حول رقبتك.

صاحَ دون تفكيرٍ:

. موافق، موافق.

وحينما امتدّت يمناهُ، ورفعت أحد براقعها، حملت المرأةُ طوقاً معدنيّاً ووضعته في رقبته.

ثمَّ راح ينزعُ بُرقعاً، بينما تضعُ هي طوقاً.

ينزعُ بُرقعاً، وتضعُ طوقاً.

ينزعُ... وتضع...

حتى جاء البرقعَ الأخير، امتدّت كفّاه، برجفة ورهبة إليه، ونزعتاه دفعة واحدة، فسطعَ الجمالُ بفوضويّةٍ يُعنبرُ الأمداء، راح يضوّي أخّاذاً، معربداً، يُدينه بالوصل، ويَقصيه بالأمل، يجتازه، وينساه وهو خالدٌ فيه أبداً.

رأى الرّجلُ ذلك، فأخذه الخبالُ، وراحَ يقفزُ ويهذي، فمرّةً يطيرُ، ومرّةً يقفُ، مرّةً يضحكُ وأخرى يرقصُ، وكانت رقبته قد استطالت قرابةَ ذراعٍ، تحسّسَ الأطواقَ المتعدّدة، وقال مُحتضناً المرأة الشّامخة:

. إلى متى هذه الأطواق؟

أجابت:

ـ انتظر، لا توقظ نعاسَ الأنفاسِ، سأحطمها وأحرّرك.

سكنَ الرجلُ بين يديها، هادئاً، وديعاً، ومتفائلاً، وهي تحطّمُ الأطواقَ.

وحينما انتزعتها، تدلّت الرقبةُ على الكتفِ، وطقّت فقراتُها، فسقطَ الرجلُ ميّتاً شهيدَ أكداس البراقعِ.

a a a

لغةُ الهديلِ الأخير:

قالت الكاتبة للكاتب:

ـ حمائم روحي تجذبها قعقعةٌ في الجوِّ...

أترى هذا الصوت، صوتُ سلسلةٍ تبغي التفافاً حول رقابها، أم حديداً يتكسّر أمام لغةِ الهديلِ؟!

انتظرت الإجابةَ طويلاً منه...

عويلُ خيبةٍ يلوحُ على الوجهِ النّاضبِ، بدا يكابدُ شيئاً يُشبه الألمَ، تركَ نفسه يسقطُ على كتفِ الصمتِ. عندها أيقنتِ الكاتبةُ أن بقيّة القصّة مع القُصّاصِ.

أُفول شباط 2001.

غبطة الممرات

قصة: ريان الشققي . سورية

اللون الأبيض أعمى نظري، هو في كل اتجاه وفي كل زاوية، بعضه ثابت وبعضه متحرك، أخذ يرمقني ويترصدني، منذ دخولي وهو يرسل سهامه نحوي، رأيي حتماً سيتغير حياله، ممرات وممرات ومصاعد وحركة دائبة، هاهي الغرفة المطلوبة، باب موصد يعلوه ضوء أحمر، لا أحب الأحمر أيضاً وهو يمتزج مع صراخ اللون الأبيض في كل مكان، الخطر يقترب والعمر يداهم أوقاتي الماضية، جلست متماسكاً على المقعد، عظمة الحوض تلامس الخشب الأبيض، والعمود الفقري يتنضد على الجدار ويطبع نتوءات متعرجة محاطة بهالات بيضاء، في الداخل جرح ينز في الخفاء، لا أحد يراه أو يسمعه، الغرفة أمامي مقفلة والضوء الأحمر تزداد حدته لحظة بلحظة، وأنا أقرأ بين لحظة وأخرى: غرفة التنظير الشعاعي. حرارة البروتستات تعلو وتعلن الحرب على الجسد، أنين صامت في الأسفل يصل جزء منه إلى خلايا الدماغ، هو لا يتعطل عن الحركة بل عن التفكير والانطلاق، وهو لا يجرؤ أن ينتقل إلى مسامات الكون البعيدة كي لا أخاف فأقعد ولا أقوم، توازن حذر شفاف، وهناك ضحكات تنطلق من الغرفة المجاورة لغرفة الأشعة، ضحكات تعلو ثمَّ تخبو مختلطة بالكلام والأكل، مشروع سعادة غامرة للقلوب، أحسست برذاذ من الطعام شلالاً من أفواه تأكل وتتكلم وتضحك ثمَّ تضحك، الباب مغلق تقريباً إلا من قيد إصبع، تنحبس فيه الضحكات ثمَّ تنفجر نحو الممر الأبيض، تعلن الفرحة والسرور وتغمر الممرات البيضاء والمصاعد، والجرح في الداخل يتقد ويتسعر، يكشر عن أنيابه ثمَّ يهاجم نهايات الأعصاب الحسية، يهتك ستر الخلايا التفكيرية ويحكي للدماغ حكايا لا تنتهي، ما هو الأسوأ! ما هو الآتي! ماذا سيجدون هنا في هذه الغرفة ذات الضوء الأحمر! ثمَّ انتبهتُ إلى نفسي تتمتم: إنه قسم العظام، العظام البشرية، أعضاء الجسم البشري، الهيكل الذي يحملنا ويحمل العبء في الحركة والنزال مع الحياة. تململتُ ورفعت طرف مقعدي عن الخشب الأبيض، ونبض الألم يرتفع ويتزايد، انفتح باب غرفة الأشعة وخرجت منه ممرضة، اتجهتْ نحوي قائلة:

. أين الورقة.

مددت يدي نحوها بعبوس وسألتها:

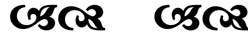
. لماذا حولوني إلى هنا، أليس هذا قسم العظام؟

سحبت الورقة من يدي قائلة:

. نعم إنه جناح العظام وهذه غرفة الأشعة التابعة لهذا القسم، حولوك من جراء الازدحام في أشعة العيادات الخارجية.

.. ومازالت الضحكات تتعالى والكلام يختلط في صداها من كل حدب وصوب، إنها حفلة تنكرية أم حفلة عرس، في المستشفى!! اتجهت بنظري نحو الغرفة المجاورة ثمَّ نحوها علامة الاستنكار من الضحكات والجلبة، وأمأتْ برأسها ورفعت حاجبيها الدقيقين مبتسمة ثمَّ اختفتْ وأوصدت باب غرفة الأشعة خلفها، الضوء الأحمر يسطع، وقسم العظام يتمدد من الضحكات في الممرات، أسندت ظهري إلى الجدار أنتظر دوري، آلاف الومضات في خاطري تحثني على الفزع ونبضات تخرجني من الدنيا وأحلامها الوديعة، قالوا عليك بالتصوير بالأشعة الصوتية من الأسفل، البروتستات خداعة، انتبه، وأخافوني ثمَّ وضعوني على جناح الرعب يطير بي ثمَّ يهوي بي في

مكان عميق ويحبسني في لجة مظلمة، أستيقظ من جديد وأعود إلى رشدي ثمَّ تنطمس أفكاري إلى الهاوية مرة أخرى، طال انتظاري وتحجرت عظامي: لأتمشى قليلاً في الممر، ومازالت الضحكات تتعالى والقهقهات تتمازج مع الكلام، هم يأكلون ويمرحون، نظرت من فتحة الباب فلم أر إلا ضحكات وضحكات، خرجت الممرضة مرة أخرى فأشرت إليها وهي متجهة بعيداً عني فقالت: جاءتنا حالة مستعجلة أرجو الانتظار. ثمَّ ذهبت وابتلعها الممر الأبيض، العقل في عمل والبال في حراك وتوتر، والضحكات تشغلني تارة وتزعجني تارة، مهموم مهموم، عجبي من النتيجة، ما هي! أريد أن أعرف، لماذا الانتظار، هي الدنيا هكذا الانتظار في انتظار، ثمَّ ماذا! ضحكات وضحكات، ثمَّ خبت الضحكات وتحول الهرج والمرج إلى كلام ومحادثة، طرق مسامعي صرير مفاصل الباب، صوت حاد يتداخل مع أجواء اللون الأبيض في الممرات، خرج من الغرفة كرسي متحرك ثمَّ خرج آخر ثمَّ تبعهما آخر، نظرت إلى الداخل فإذا بطاولة عليها بقايا من طعام وشراب وكرسي متحرك فارغ إلى جانب السرير وعلى السرير شخص متمدد نصفه الأسفل مسجى بالبياض، هو في مقتبل العمر وهم كلهم كذلك، يتحركون بأيديهم، خرجوا وقد انتشرت الضحكات إلى الأجواء والممرات وتبدلت إلى ابتسامات مألوفة منتعشة، وأضحى المقعد الخشبي وسادة طرية، وهاهي الجدران خضراء تزهو، توقف الجسد عندي عن الإيلام، وابتلع العقل كل الألوان، مزجها بعفوية وحللها بأريحية وهاهو يرسلها قوساً للمطر.



مدينةُ المحبّة

قصة: صفوان محمود حنّوف . سورية

كان أبو حمزة يلبس ثوباً من اللهفة مبطّناً بالقلق وهو يصعد إلى قطار الساعة الثالثة والعشرين المتّجه إلى القدس.

كاد يتعثّر غير مرّةٍ وهو يتجه إلى المقعد المخصّص له، والذي تصادف أن يكون قبالة شابّة فاتنة لم تبلغ الثلاثين من عمرها، ويطفح وجهها بملامح الجمال الأخّاذ.

لم ينتبه إلى الشلال الذهبي الذي ينهمر على كتفيها المتناظرتين، أو إنه لم يأبه لذلك، وشيء في نفسه جعله يحييها بطرف يده فقط، لكنها ردّت عليه تحيته بأحسن منها

بعينين تنزفان شوقاً إلى ابنه، وبقلبٍ تنهشه الشكوك والمخاوف من هذه الرحلة، ودّع مدينته، هذه العاصمة التي كانت من العواصم العربيّة التي مدّت أيديها إلى تلّ أبيب.

تحرك القطار، وغادر المحطة وئيداً أولاً، ثمَّ أعمدة النور التي علّق أبو حمزة عليها بقايا تعبه، وأسلاك الهاتف المتهدّلة وهي تبتعد عنه جميعاً ملوّحةً مودّعة.

ثمَّ جنّ القطار وأسلم نفسه للريح.

ركّز أبو حمزة بصره في النافذة البلّورية، وترك عينيه تنهبان كل ما تقع عليه من المناظر في حين كانت تنساب في ذاكرته حيّةٌ سوداء من ذكريات الماضي الأليمة، فأزاحها من خياله بانتظار الآتي قطع تركيزَه مفتشُ القطار حين وقف إلى جانب الفتاة وعلامات السرور بادية عليه لرؤيتها.

قال المفتش لها:

. الأستاذة؟

فردّت بلكنةٍ خفيفة وهي تناوله تذكرتها فرحةً بلقائه:

. كيف حالك؟

. صرتِ تتكلمين العربيّة أفضل من السابق.

فقالت بثقة واضحة:

. ألسنا أبناء عمّ؟

ثمَّ سألها المفتش عن بقية "الشلّة" وهو يتابع عمله غير منتظر إجابة منها.

مع اهتزاز العجلات كان قلب أبي حمزة يهتزّ في ليلٍ تحوّل القطار خلاله إلى حبلٍ من نور يخترق حجبه وهو يردح على أنغام أغنية تبثّها إذاعته جعلت الفتاة تردّد كلماتها التي تتحدث عن الحبّ والحياة، وكانت تتمايل مع لحنها وتكتب بجسدها شعراً عذباً، بينما راح أبو حمزة ينقر بطرف قدمه بتواترٍ يخالف إيقاع هذه الأغنية التي يغنيها مطربٌ ومطربةٌ معاً أطلقوا عليهما بعد انتشارها الواسع لقب: ثنائي العشق.

سأل الفتاة عمّا كانت تفعله في مدينته، فأجابته بنفس اللّكنة إنها تعمل فيها، وإنها عضو في جمعية الدفاع عن حقوق الإنسان في الشرق الأوسط.

أحسّ أنه لم يعد يستطيع متابعة حديثٍ معها يقصّر من طول الطريق أو يخفّف من عناء السفر، فأخرج من جيبه عدة صورٍ تذكاريةً راح يقلّبها بين يديه، توقف عند واحدةٍ منها استرعت انتباه الفتاة، فسألته:

. ابنك؟

كان ابنه في الصورة يعانق صبيّة يذهل صباها وتفتن أنوثتها، وكان يقول عنها في رسائله إنها غاية في اللطف.

قال لجارته وهو يهزّ رأسه بشيءٍ من الأسف:

. نعم، وهذه زوجته، ولكنني لا أعرفها شخصياً.

ثمَّ أردف قائلاً:

. لم أره منذ ثلاث سنوات، منذ حصل على الشهادة الثانوية العامة بدرجة أهّلته للالتحاق بـ....

توقف عن الكلام، ثمَّ هزّ رأسه ثانية وقال بسخرية واضحة:

. بكلية الحقوق.

راحت دقات قلبه تتسارع مضطربة، وفي روحه تطغى واحة حزنٍ أشدّ من تسارع القطار ونهبه المسافات.

سأله طائر الشوق:

..........؟

فأجاب بحبّ مجبول بالفرح والقلق:

....

وبلغت دقات قلبه أقصاها حين سمع صوت قائد القطار يعلن عن اقترابه من محطة القدس، فاتسعت أحداق روحه كلها متناسية أموراً كثيرة.

كانت الساعةُ الثالثةُ فجراً حين هدأ جنون القطار وهو يستعرض أعمدة النور التي اصطفّت لتقدم التحية قالت الفتاة:

. لحظات وتراه، لابدّ أنه في انتظارك.

فقال لها:

. عفواً يا آنسة... لم أتشرّف بمعرفة الاسم..؟

فابتسمت بلطف وسرورٍ زائدين، وقالت بمباهاة:

. "يهوديت".

بعد استقبال ابنه له، تقدمت منه كنّته "أستير" وهي أجمل بكثير ممَّا في الصور، فارتدّ قليلاً إلى الوراء، لكنها ضمّته وطبعت على خدّيه كل ما أحضرته معها من الغِبطة. ثمَّ ارتبك حين تقدم والدها السيد "ديفيد" بمعطفه الأسود، وهو أحد حاخامات القدس المشهورين، مصافحاً مهنئاً بسلامة الوصول ومُعرباً عن بالغ سعادته بهذه الزيارة التي أعدّ لها بنفسه برنامجاً خاصاً.

كانت سيارة الحاخام نشوانةً وهي تغني نفس الأغنية وتدلف من شارع نظيف إلى آخر من شوارع القدس التي كانت بين الصحو والإغفاء. حينئذ طغت في ذاكرته شوارعُ تحترق فيها إطاراتُ سياراتٍ مطّاطيةٌ وأزقةٌ مفتوحة على مشاهد دمويةٍ فيها ما يشبه عاصفة هوجاءَ تحولت في عيون الناظرين إلى نسيم عليل يرفّ كالأماني في قلوب العاشقين.

قال الحاخام وهو يترنّم بالأغنية:

. أرأيت يا سيدي.. صوتٌ منّا وصوتٌ منكم أسبغا على حياتنا جمالاً حلُمنا به لسنوات طويلة. قاطعته "أستير" قائلةً:

. هذا شارع "يهوذا"... يا عمي. بيتنا يقع في آخره، بعد ثانوية الشهيد ناجي العلي بقليل.

مطّ شفتيه ليبدي ما تصنّعه من الإعجاب، بينما ضغط على قلبه الذي كاد يبوح بقهرٍ دفين.

وقبل أن يودّعهم.. كرّر السيد "ديفيد" دعوته لهم إلى مائدة الغداء في بيته.

تناهى إلى سمعه صوت أذانٍ من جامعٍ بعيد فقام ليتوضّأ، وعلى سجّادة للصلاة مدّتها "أستير" بين أريكتين في غرفة الجلوس والضيافة... صلّى الصبح.

ثمَّ قدّم لكنّته شكره لسهرها وتكبّدها عناء الحضور إلى المحطة، ورجاها أن تذهب لتنام فيخلو إلى ابنه ليعرف أحواله بعد قدومه للدراسة، والأسباب التي منعته من زيارة أهله كل هذه السنين، لكن "أستير ألحّت عليه أن يذهب هو إلى غرفة النوم الوحيدة ليستريح من عناء السفر فلم يجد بدّاً من ذلك أمام إصرارها مؤجّلاً ما بذهنه إلى الغد.

دخل الغرفة، وبعد أن استلقّى على السرير جافاه النوم، بقي مستيقظاً حتى طلوع الشمس يستعرض كل ما رآه وسمعه منذ وصوله مندهشاً غير مصدق، ولم يكن متأكداً بعد ذلك ما إذا غفت عيناه لبعض الوقت أم إنه ظلّ صاحياً حتى قُبيْل الظهر حين سمع رنين الهاتف بجوار السرير.

نقرت "أستير" الباب بهدوء، ثمَّ دخلت ورفعت سماعة الهاتف، كان على الطرف الآخر .كما فهم من حديثها . والدُها الذي اتصل ليطمئن على راحته، ويؤكد دعوته للغداء، فحار أبو حمزة لهذا الاتصال وكاد يخلع عن نفسه ثوب القلق.

رأى وجهه "المخلبط" في عينيها الصافيتين وهي تنحني فوقه لتقبّله وتعتذر له عن ذلك الإزعاج، وبعد دقائق كانا معاً في غرفة الجلوس يشربان القهوة ويتبادلان ما تيسّر من الحديث.

كان ابنه وقتئذٍ في الجامعة، بعد أن اتفق مع زوجته على اللقاء في بيت أهلها.

وكانت المائدة عامرةً بألذّ المقبّلات وأطيب الطعام الذي لم يجد فيه طبقاً غريباً عن طعامه، أمَّا استقبال السيدة "أم ياحون" له فلم يقلّ لذّة عن الطعام أو عن حرارة استقبال زوجها له.

أثناء الغداء كان المذياع يبثّ من إحدى المحطات خبراً عن احتلالٍ في مكان ما من العالم، وعن مقاومةٍ له فقامت "أستير" إليه ونقلت الإبرة إلى محطة أخرى ليصدح صوت أم كلثوم منها بأغنية" جدّدت حبّك".

قال الحاخام:

. "أم ياحون" تعمل موظفة في إدارة المعهد العالي لتطوير العلاقات الإنسانية.

عقّبت "أستير" على كلام أبيها قائلة:

. المعهد يقع في نفس البناء الذي كانت تشغله "شتيرن" فيما مضى.

وما كادت تكمل كلامها حتى كانت كأس الشاي تضطرب في يده.

ارتفع القمر برتقالياً في كبد السماء، كانوا في جولة بالسيارة يقودها الحاخام، اقتربت السيارة من مطعم يقدم الفلافل اللبنانية، دهش أبو حمزة وهو يقرأ اللوحة في أعلى الباب: "مطعم بيغن" ودهش أكثر حين وجده يجاور تماماً مكتب "عرّوب" للسياحة والسفر.

وحين صار القمر أبيض معلقاً في السماء كان مع ابنه وكنّته في البيت، لم يستطع أن يخلُ إلى ابنه فراح الابن يحدثه عن زمالته لـ "ياحون" الذي قدّم بعض المساعدات حين تسجيله في كلية الحقوق قبل أن يعرّفه إلى أهله لتنشأ بينه وبين "أستير" علاقة حبّ انتهت بزواجهما وبمساعدة أهلها لهما، وتبيّن للأب وهو يستمع إلى هذا الحديث أن ابنه مغسول الدماغ.

في اليوم التالي كان في سيارة الحاخام يقودها "ياحون" في الطريق إلى المسجد الأقصى، وكانت أجمل لحظات العمر لديه لصلاة الجمعة فيه، وكان ذلك من ضمن برنامج الزيارة.

وبينما سبقه ياحون إلى حائط المبكى لينتظره هناك انشطر قلبه إلى نصفين سبقه أحدهما إلى المسجد فرحاً بينما هرول الثاني إلى حائط البراق خلف "ياحون" محترقاً بغضبٍ قديم جديد.

دخل المسجد بحريّة تامة فدهش ثانية وهو في ذروة الغبطة وحلمُه يتحقق للصلاة فيه، وراح يتساءل بينه وبين نفسه عمَّا إذا كان في حلمٍ ووهمٍ أم في حقيقة.

راح الخطيب يقرأ الخُطبة من ورقةٍ مكتوبة أدرك أبو حمزة أنها من النوع الذي يوزع مسبقاً على الأئّمة الرسميّين، وكان موضوعها عن المحبة التي ينعم بها جميع الأهلين، والتي لولاها ما لبست المدينة ثوب الصفاء.

وفي المساء كانوا يلبّون دعوة السيد "أنطوان" صهر الحاخام لتناول الشاي في بيته.

وكان استقبال السيد "أنطوان" لأبي حمزة حاراً لدرجة جعلت المضيف يحرص على الجلوس إلى جوار أبي حمزة في مواجهة الحاخام.

صباح السبت كانت "أستير" تتأبط ذراعه وهما يتجولان في شوارع وأسواق القدس العتيقة التي لا تزال تفوح برائحة الأزل. دخلا عدة محلات اشترت "أستير" منها بعض الهدايا لزوجته وأولاده.

وعلى موعد حضر الحاخام بعد الظهر واصطحبه بسيارته لزيارة الخليل. دخل المسجد الإبراهيميّ بينما انصرف الحاخام لإنجاز أعمال تجارية له في المدينة.

تذكّر أبو حمزة "باروخ غولدشتاين" واقفاً فجراً خلف المصلّين الساجدين يقذفهم من رشّاشه بحممه المتواصلة.

استقبل القبلة ليصلي، ركع، ثمَّ سجد، وهنا تخيّل دماء الضحايا التي لا تزال ماثلةً في عينيه، وكاد أن يقطع صلاته لولا أنه أزاح هذه الذكرى الأليمة من خياله وتابع انصرافه إلى ربّه.

وفي اليوم التالي استيقظ مضطرباً حيران في وقائع هذه الزيارة التي تنتهي اليوم. راح يتساءل من جديد عمَّا إذا كان في وهمٍ أم حقيقة، لم يصدق كل ما قالوه أو فعلوه، لأنَّ ذلك لا يمكن حدوثه إلا في عامٍ لا تزيد أيامه عن عشرة، ولا تقلّ شهوره عن عشرين، وتشرق شمسه من الشّمال.

استقلّوا السيارة معاً الحاخام وزوجته، وابنه وكنّته متّجهين إلى المحطة ليستقل قطار الساعة الحادية عشرة.

طوال الطريق كان يبحث في ذهنه عن مبرّرٍ واحدٍ لشكوكه ومخاوفه التي حملها معه، وصدق ظنُّه، فبعد أن ودّعوه بحرارة، صعد إلى القطار دون قلبه الذي قدمه هدية لهذه المدينة.

نظر من النافذة، فرأى الحاخام يلوّح له بيد، وكان معطفه مفتوحاً يتحرك بما يناسب تلويحه، ومن تحته رأى أبو حمزة سبطانة رشاشٍ كرشّاش "غولد شتاين".

ك1 / 2004



صدر

عن منشـورات اتـحاد الكتّاب العرب

طوفان الليل

قصة .... عوض

سعود عوض

من المكمن

تأليف: جاهيد أتاي
ترجمها عن التركية: جوزيف ناشف

الشخصيات

ابن الأفعى...... أو الآغا

البستاني درسون

يشار

« كوميديا من فصل واحد »

(قدمت هذه المسرحية أول مرة على مسرح الدولة "غرفة المسرح" في موسم 1961 ـ 1962)

"جانب من طريق غير معبد.. توجد شجيرات في المقدمة.. تحتوي هذه الشجيرات على شجيرات برية.. هناك صخرة قد انقسمت وأصبحت تشبه التّلة.. هناك سهل يمتد إلى الجبال.. نحن في صباح يوم مشرق.. يدخل ابن الأفعى من الطرف الأيسر، ومن الوهلة الأولى يشد انتباهنا حاجباه الكثان، وشاربه الضخم، وسلسلة ساعته.

قد انتعل جزمة لامعة، وارتدى بنطالاً مخملياً، وقميصاً ذا لون أزرق داكن، وجاكيتاً كروازيه.. يشبه إلى حد بعيد الأغوات المعروفين.. يضع على رأسه قبعة لونها باهت قد مالت قليلاً نحو اليسار.. تبدو عليه علامات الانزعاج.. يتطلع إلى الطريق التي قِدم منها، ثم يمد يده، ويخرج الساعة الموجودة في جيب صدريته.. تظهر عليه علامات نفاذ الصبر، ويبدو ذلك واضحاً من كثرة رؤيته للساعة، وإلى الطريق، ويدير رأسه متلفتاً إلى اليمين، واليسار بصورة "أوتوماتيكية" الواضح أنه ينتظر شخصاً ما.... يتلفت ثانية إلى الجهة اليسرى تؤدي هذه الحركة بصورة آلية مضحكة.. يضع الساعة في جيب صدريته، وتظهر عليه علامات الفرحة والسرور، ثم يعقد يديه خلف ظهره، وينتظر... في هذه اللحظة تزول عنه شخصية الرجل المضطرب، وتحل محلها شخصية الرجل الصلب القاسي.. بعد قليل يدخل درسون.. يرتدي ثياباً عادية وقديمة.. هناك بندقية تلمع قد حملها على ظهره يبدو عليه الغبار بشكل واضح.. بنطاله مرقع من الخلف، والركبتين.. وقد ألبس قدميه جورباً من الصوف، وانتعل حذاء عسكرياً قديماً، وقميصاً لا رقبة له.. وعلى رأسه قبعة من القش قديمة وأطرافها بالية أو "يضع كاسكيت قديم".

من المكمن

ليكن منا.. هكذا قالوا..

على أية حال.. أول مسرحية لي هي (المراوح) وأحداثها تجري في فرنسا.

ليس هناك منكم ومنا، فالمسرح يسأل فقط عن الإنسان.. هذا ما كنت أفكر به، ورغم أن الأحداث والشخصيات أجنبية، فالكتاب لهم أفعال عظيمة.. هناك في الجانب الآخر مسرحيات كبيرة محلية.. لا أحد يشك في إنكليزية شكسبير، فبقدر ماهو إنكليزي، فإن تشيخوف أيضاً روسي ولوركا.. وهنا خطر ببالي خاطر، وهو (ليكن منا.. منا الشعر، القصة، الرواية.. إنه طريق جيد..) وذات يوم ملأ ذهني (يتس) الإيرلندي بكتاباته الأدبية المستمدة من الأمواج، والقرى، والتي كانت تنسال، وتنتشر.

لقد عشت لفترة في أعمال كثيرة، ومن خلال هذه الفترة كنت أعرف تركيا، والناس الذين يعيشون فيها، وأخذت أمثلة، ورسمت شخصيات مثل (علي شيك . المصور حسن . رشيد الأسود) ست شخصيات لبرنديللو.. كلها وردت، وسكنت في مخيلتي من خلال القرية.. بدأوا يتحدثون عن الأرض، والماء، والثأر.. هؤلاء كانوا يقولون يده ليست يد، ورجله ليست رجل.. كل هؤلاء تحولوا إلى محليين بقبعاتهم، وسراويلهم "ومنتاناتهم".. بهذه المحاولات والأحاديث أوصلوا ما يريدون إلى كل مكان، وسمعت أمراً مخجلاً.. شعرت به، وكأني طفل لا خير فيه، وفجأة وجدت نفسي إلى جانب من كانوا يقولون: ليكن منا.. ماذا أفعل؟ ماذا أفعل؟

وفوراً، ودون إخراج أي صوت.. أخرجت من غرفة عقلي (علي شيك) إلى زاوية، ووضعت بدلاً عنه البستاني درسون، وابن الأفعى، ويشار..

لقد وضعت والدة درسون اسم درسون على ابنها.. ولم يقولوا يشار هكذا.. إنه يشار.. كانت هذه رغبة أم أناضولية.. كانت تريد أن تتخلص من المشاجرات، والفقر، والمرض وما يريده الأطفال.. الآن ظهر ابن الأفعى إلى حيز الوجود.. كان ابن الأفعى شجرة سوداء بين اثنتين يحبان الصداقة، والذكريات.. لم يعرفا العداء أبداً.. كان ابن الأفعى يحفر بئراً.. ماذا يفعل؟ ومدت لي الفانتازيا يد المساعدة، انتهت المسرحية إلى مفهوم مثالي.. ستضحكون على درسون.. إنه واحد من الناس الجديين المضحكين من أناضولينا، ولكن إن أحسست بطعم دمعة عين حزينة خلف الضحكة، فإنني عندئذ أضع نفسي مع الأولاد الجديين.

جاهيد أتاي.

"يحمل على كتفه الأيسر محفظة صيد مصنوعة من القماش"

الآغا: أين بقيت يا بني آدم؟

درسون: "بخوف" لا تؤاخذني يا آغا.. كنت.. أعني.. في البستان.

الآغا: دعك من البستان.

درسون: "بهدوء" لا يا آغا. البستان هو كل ما نملك.

الآغا: يا بني آدم ماذا قلت لك؟

درسون: "يفسر فجأة" نعم.. قلت.. قلت خذ بندقيتك، وتعال.. طبعاً أخذت البندقية.. قلت حتماً سنذهب إلى الصيد "فجأة" هل سنتوجه إلى مرتفع (حطل) يا آغا؟ أسفل الشجيرات هناك الكثير...

.."ينظر إلى ابن الأفعى متأملاً" يا إلهي.. هل ستذهب إلى هناك بهذا الشكل؟ ليس لديك بندقية

الآغا: تكفينا بندقيتك.

درسون: طبعاً.. طبعاً.. أنا لدي رأس.. الآغا يقف على مرتفع صغير.. أيجوز لنا الركض إلى الجبل؟ لا تزعج نفسك أبداً.. هيا أسرع إلى شجرة، واسترح.. سأتجول أنا بمفردي.. والله لن أترك طيراً يطير في جبل (حطل)، وإن لم اصطد لك "مازة" أسبوع كامل، فلن أكون رجلاً... هه... سأملأ هذه المحفظة بالطيور انظر يا آغا.. انظر إلى البستاني درسون..

الآغا: "آمراً" هيا اختبئ خلف هذه التلة.

درسون: "يفعل ما طلب منه بسرعة".

الآغا: "يتجه نحو الطرف الأيمن من الطريق، ثم يعود إلى التلة ببطء شديد "هيا صوب باتجاهي..

درسون: "محتاراً" باتجاهك يا آغا؟ أعوذ بالله..

الآغا: لم أقل لك أطلق النار.. دع سرورك هذا إلى فرصة أخرى.

درسون: هل تجربني يا آغا؟

الآغا: هذه خطة يا بني آدم.. خطة..

درسون: يا إلهي.. وماذا يعني ضرب رجل من هذا البعد؟ إنني اصطاد كل يوم خمسة أو عشرة غربان في البستان.

الآغا: "ينظر إلى الجهة اليمنى من الطريق، ثم يرجع إلى درسون" اخرج.. "يجلس عند التلة، ثم يخرج علبة التبغ، وبعد أن يضرب عليها عدة ضربات يفتحها.." "لدرسون" تعال.

درسون: "يتقدم بحياء، ويجلس إلى جانب ابن الأفعى، ويضع البندقية في حضنه، وينظر إلى الآغا بطرف عينه خائفاً.. ينتظر ما سيقول له".

الآغا: "يلف السيجارة، وبلهجة حادة" ستبقى هناك.. خلف التلة.. "آمراً" هل فهمت؟

درسون: "دون أن يفهم" هه فهمت..

الآغا: هكذا.. "يمد علبة التبغ مستضيفاً إياه" خذ.. لف.

درسون: (لا يجرؤ) لا.. لا أريد..

الآغا: قلت لف..

درسون: "يمد يده وكأنه يمدها باتجاه النار.. إنه لا يصدق ما يفعل.. يبدأ بلف السيجارة بيدين مرتجفتين).

الآغا: (يضع السيجارة في "ألامزك" الكبير، ثم يشعلها) ستصوب بندقيتك، وتطلق النار هذا كل ما في الأمر.

درسون: (شارد.. مشغول بلف السيجارة.. يبدو عليه أنه لا يسمع شيئاً بعد أخذه علبة الدخان من الأغا).

الآغا: (ضاحكاً) قل لي: أهناك في البلدة من هو أكبر مني قدراً؟

درسون: (يتوقف عن لف السيجارة) من قال هذا؟

الآغا: (بثقة أكبر) هل هناك من يجرؤ على الوقوف أمامي؟

درسون: (خائفاً.. يتوقف عن لف السيجارة.. يغلق العلبة، ويعيدها بسرعة).

الآغا: وأنت يا ولد، ما هي أخبارك؟ (يضع العلبة بانزعاج في جيبه).

درسون: (مضطرب، يفكر في علبة التبغ) أنا.. أنا لم أستطع ذلك..

الآغا: كن رجلاً.. رجلاً.. لن تستفيد من عملك شيئاً (وكأنه يلقي عليه محاضرة) يا بني آدم.. أليس لديكم شرف؟ أليس عندكم ناموس؟

أليس لديكم إحساس؟ أنتم رجال ولكنكم أشبه بالخراف.. يا ولد..

درسون: "يبتعد عن المكان الذي يجلس فيه" والله يا آغا....

الآغا: هل تذهب إلى المقهى؟

درسون: يعني.. من البستان..

الآغا: لنفرض أنك ذهبت إلى المقهى من سيهتم بك؟ أنت من كثرة بقائك في البستان تحولت إلى فزاعة البستان.. إنهم لن يتحملوا عناء الالتفات إليك.. سيكون مثلك ككلب القصاب في السوق "صمت" وأنا؟

درسون: إنهم يخافونك يا آغا.. لا يجرؤ أي رجل الدخول إلى مجلسك.

الآغا: هه..... هكذا... لماذا؟

درسون: يقولون: أنت ابن الأفعى.. لك اسم.. أنت آغا..

الآغا: علي أية حال لم تنزل علي الآغوية بالزنبيل من السماء.. لقد وصلنا إلى ذلك بجهدنا.. بعرق جبيننا.. ماذا تظن؟ تغلبنا على واحد أو اثنين.
وسط الشارع.. أجل في وسط السوق.. اكتسبت شهرة تكفي أجيالاً من سلالتي ستظل مع أولاد أولادي.. لن يجرؤ أحد على مس شعورهم (صمت) وأنت؟

درسون: (يتحرك) أنت محق في هذا من الأرض، حتى السماء.. أنا لا أعتبر إنساناً من كلام الآخرين.. لقد قلت شيئاً جميلاً.. أنا أشبه فزاعة البستان وسط الغربان.. إنها تقف فوق الفزاعة..

الآغا: (يشير إلى البندقية) وهل انفجرت هذه مرة؟ اسمع.. لهذا قررت أن أقدم لك معروفاً.

درسون: (بأمل) كنت أعرف أنك ابن الأفعى العظيم.. كم كنت أتمنى أن يناديني ابن الأفعى الذي ملأ اسمه البلد.. قلت في نفسي حتماً هناك أمر ما في هذا العمل.

الآغا: (وكأنه يقدم نصيحة) هذه الفرصة تأتيك مرة واحدة، ولهذا استعمل عقلك بأسلوب جيد. اعرف مصلحتك.. هناك العديد من الرجال.

في البلد يمكنهم فعل هذا.. ولو أنني أعلنت عن طلبي هذا في مكبرات الصوت بالبلدية لما سنحت لك الفرصة، ولهذا تحركت بسرية.

والله وحده يعرف ما في داخلي، فقد قلت ليستقم ظهر هذا المسكين.

درسون: (وكأن الآغا قد منحه أرضاً) دمت.

الآغا: استرح في السجن خمس، أو عشر سنوات.. إنه مناسب.. السجن مدرسة يمكنك تتعلم هناك كتابة الطلبات، وستتعلم هناك الكلام.

درسون: في السجن؟

الآغا: لا.. لا.. أبعد الهرب من ذهنك.. لا يوجد هناك هرب من الرجولة.. سيكون مأجوراً من رؤوس أربعة.. إذن لم الهرب مثل المرأة؟ هه.. ماذا قلت؟

درسون: أنت.. أنت تعرف أكثر مني..

الآغا: وبدلاً من أن تبقى زوجتك في البيت، فإنها سوف تعتني بالبستان.. المهم أن تخرج من السجن بعد ذلك.. أجل.. اخرج من السجن، ثم توجه نحو المقهى، لترى ما سيحدث هناك؟ عليم الله... سوف يعطونك مكان الصدارة.. سيقولون لك تفضل.. ستنهال عليك. أقداح الشاي، والقهوة، ومن سيمر من هذا الطريق، سيقول لك: هذه الشجيرات هي درسون.. خذ فتاة من بنات الأعيان.. لم يا حياتي؟ لن تنتهي النعم القادمة من هذا العمل.. سيكون لك كرمك، وبستانك، وأرضك، ومحراثك أيضاً.. نعم سيكون لك حصانك أيضاً.. حصانك..

درسون: (كأنه يحلم) لا تقل هذا يا أغا..

الآغا: ماذا كنت تظن؟؟ (ينظر إلى الطريق).

درسون: (يمسك يد الآغا، ويقبلها منفعلاً) يا آغاي.. يا أغاتي الوحيد.. لقد قلت أن هناك أمراً ما.. آه يابن الأفعى العظيم.. لأكن أجيراً. وعبداً من عبيدك يا آغا.. ويقولون بعد هذا إن ابن الأفعى عديم القلب.. يا لهم من أناس عديمي الشرف..

الآغا: (لم يسمع.. عيناه على الطريق) قال لي: كم سيتضرر بستانك من الغربان؟ (يشير إلى الطريق) إن ضرر هذا الرجل للبلدة كلها..

نعم.. هكذا يجب أن يكون موقعك الجديد.. هل فهمت؟ ثم يا بني آدم إن كل فرد يستطيع قتل الطير، والغربان (صمت) بعد قليل.

سيمر من هنا.. انتبه.. اسمه يشار..

درسون: ابن عائلة (كولاكسز).

الآغا: نعم..

درسون: أيمكن أن لا أعرفه؟ لقد ترعرع في حينا (يبحث عن أمر مثير) كان يردد أغنياتي.

الآغا: هه.. هكذا.. يحمل أفكاراً سيئة..

درسون: هل أكمل دراسته؟

الآغا: ليته لم يدرس.. نعم.. لقد درسه خاله..

درسون: هه.. إبراهيم الأعمى..

الآغا: لقد قلت له: إبراهيم لا تدرس هذا الولد.. دعه يعمل عندك.. قلنا له ولكن لم أقنعه باع البستان، والكرم، ودرّس الولد..

درّسه حتى المدارس العليا، والآن يريد أن يفتح له مكتباً في البلدة.. انظر إلى هذا الأمر (بانزعاج) ويريد أن يأخذ زهرة..

يريد أن يتصرف بأموال، وممتلكات المرأة كيفما يشاء.. قلت لهم، ولكنهم لم يستوعبوا الأمر.. يشتهون الرجل.. لقد اشترت المرأة أوقية لحم من البلدة.. إنه أوقية اللحم.. لعبة..

درسون: يا أمي.. يا أمي..

الآغا: كل هذا من أجل ذلك الولد.. هل فهمت؟ ستقدم معروفاً لكلا الطرفين.. يجب قطع هذا الطريق بالدم.. لن أصبر على مواجهته.

(يشير إلى الطريق) لن أقول شيئاً عن هذه (يشير إلى التلة) تنام هناك، كما كنت قبل قليل.. كيف كنت أتقدم إليك؟ نعم.. هكذا.

(يضرب على كتف درسون، ثم ينظر إلى ساعته) إنه في الطريق.. حصاني يرعى بجانب النهر.. سأنام قليلاً.. سأحضر على صوت البندقية.. لا تخف.. دع الباقي علي أنا..

درسون: (متفاخراً) بإذن الله.. سأفعل ذلك..

الآغا: هيا.. أستودعك الله.. (عند خروجه يلتفت) إن التذكير بالأوامر مرة أخرى شرط أساسي في العسكرية.. كنت جاويشاً (بحدة)

هيا.. قل ماذا ستفعل؟

درسون: (يعود إلى وضعيته السابقة ودون أن يختبئ) أعني.. هذا... يعني..

الآغا: لا.. يجب أن تختفي خلف التلة.. ستصوب عليه من المكمن، وتطلق النار عليه كان عليك أن تقول هذا الكلام..

درسون: لا تهتم أبداً..

الآغا: إلى اللقاء..

درسون: (يعلو بنفسه إلى مقام الآغا) مع السلامة يابن الأفعى.

الآغا: (يلتفت) قلت ابن الأفعى؟ لا أحد يناديني بابن الأفعى سوى زوجتي، والخزاف رأفت.. ما أسرع ما كبرت يا بني آدم؟ قل ماذا عليك أن تفعل؟ ستطلق النار من المكمن..

درسون: (بعصبية) لا تؤاخذني.. أقصد.. أريد أن أقول يا آغا.

الآغا: لا.. يجب أن يعرف الإنسان حده (يرطب الجو) وكما هو معروف أنت ليس لديك عمل (يضحك بسخرية) هيا.. وجه البندقية إلى تلك الجهة يا بستاني (يشير إلى الطريق.. يخرج.. درسون يشيعه بنظراته من الخلف، وبعد أن يتأكد من ذهابه).

كل شيء من الله. انظروا إلى هذا الأمر.. ما الدافع لهذا الرجل حتى إنه ملأ رأسي بهذا الموضوع؟ من كان يعتقد أن ابن الأفعى سيفشي سره إلى البستاني درسون؟ (يربت على البندقية، ثم يتحدث بغباء) إذن هكذا؟ هه.. ليكن الأمر كما هو.. سأولد مرة واحدة من أمي (ينظر إلى الجهة التي خرج منها ابن الأفعى) كل شيء بمشيئة الله لقد تحدث الرجل مثل البلبل (يتخلى عن سروره، ويمسك خصره، ويهتز متألماً) آه.. آه.. آه يا أمي.. يا آمي (وكأنه يبكي) هذا ما سيحدث.. لا وقت للوقوف والراحة.

هيا دون توقف.. آه.. آه يا خصري.. لأجلس هكذا (يتذكر ابن الأفعى) لقد فهمت الأمر يا آغا (يضبط نفسه، ورغم ذلك ينتابه الألم، ويجلس إلى جانب التلة.. يمسك بالبندقية بحذر شديد، ثم يشرد) قتله.. بهذا الرفش.. هذا البستان.. أكل، وقضى على روحي.

(يغلق جفنيه، وينام بسرعة.. تنفلت البندقية من يده.. بعد قليل يدخل يشار قادماً من الجهة اليمنى.. يضع على عينيه نظارة..

وجهه يدل على البساطة، والطيبة.. إنه شاب نظيف بكل معنى الكلمة.. يرتدي قميصاً رياضياً.. لقد لف حول رقبته منديلاً من أجل العرق.. يحمل في يده محفظة صغيرة.. يرى درسون).

يشار: (يقترب منه كثيراً) هه.. هذا صاحبنا درسون

(يأخذ البندقية دون ضجة، وبحركات انسابية ضاحكة.. يسير على رؤوس أصابع قدميه.. يخفي البندقية بين الشجيرات، ثم ينحني على درسون، ويصفر في أذنه لحناً لأنشودة مدرسية قديمة).

درسون: (ينشد وهو نائم تلك الأنشودة).

يشار: (يصفر الأنشودة بصوت أعلى).

درسون: (يعلو بالأنشودة) (كأنه يحلم) كنا نغني.. طبعاً جميعنا.. كان بيت الحاج القريب من المدرسة يضج بالغناء.. كانت النسوة، والفتيات يسرعن إلى النوافذ (يفتح عينيه ويلتفت إلى جهة الصفير) ويح أمي (يفتح عينيه جيداً) يشار (يتذكر

ثانية) كانوا لا يأخذونني إلى المدرسة.. كانوا ينادونني بالغبي.. الأولاد كانوا يسخرون مني (ليشار) وعندما كنت تذهب إلى الباحة كنت تضعني دائماً في صفك.. أجل..

يشار: (يؤكد كلامه برأسه، ويستمر في الصفير).

درسون: (متحسراً) آه.. دائماً هكذا.. في تلك الأيام كنت تصفر دائماً، وكانوا يلقبونك ب (الولد المصفر) هل تذكر كيف أن الحاج طاردك بعصاه؟ هل تذكر ذلك؟

الآغا: (يضحك) طبعاً.. طبعاً.. كان يقول: هذا الولد يجمع الشياطين في الحي (يقف، ويفتح ذراعيه، ويعانق درسون) تعال إلي يا طفولتي.. تعال إلي يا أيامي الملونة..

درسون: (بانفعال كبير يعانق يشار) آه يا عينيّ السوداوين يا يشاري (يخجل من ثيابه، وهيئته فينزل ذراعيه).

يشار: (لا يتركه) يا درسوني.. يا صديقي.

درسون: (يبتعد، وعيناه تدمعان) إذاً هكذا؟ لقد تغيرت، وأصبحت رجلاً مهماً؟ (بحذر) وأنا بستاني (فجأة يبدأ بالبحث) أين بندقيتي؟

يشار: بندقية؟ هل أنت خارج للصيد يا درسون؟

درسون: (يستمر في البحث) إنها كل ما أملك.. أنا بدون البندقية ترتبط يداي.. وذراعي.. ستغزو الغربان البستان (يلتفت فجأة إلى يشار، وينظر إليه باستياء) أنا الذي أخفيتها هنا.. كنت أمزح (يحضر البندقية، ويعطيها له).

درسون: (ما إن يأخذ البندقية حتى يسرع إلى خلف التلة، ويصوب باتجاه يشار) لا تؤاخذني يا صديقي.. يجب أن أطلق النار عليك..

يشار: (باضطراب) علي أنا؟ لماذا؟

درسون: وما أدراني؟ عندما أطلق النار على سرب من الغربان تسقط واحدة.

يشار: هناك أسباب للغربان.. ولكن..

درسون: لا بد من ذلك.. يجب قتلك..

يشار: درسون..

درسون: نعم؟

يشار: أصحيح ما تقول؟ (بطيبة وتودد) آه يا درسون.. عدت ثانية إلى الأعمال الصبيانية؟ تعود بعد هذا العمر إلى لعبة العسكر والحرامية؟

درسون: (بحدة) أنا أحترق من الداخل، ولكن دون فائدة.. يجب أن يتم هذا العمل..

يشار: أعني.. أنت.. حسن.. وما الداعي؟

درسون: (كأنه يبكي) هل سأبقى دائماً هكذا؟ قل؟ قل سأبقى متجولاً مثل كلب القصاب؟ ألا تريدني أن أزور المقهى؟ ألا تريد أن يكون لي أرضي، وبستاني، وحصاني؟ ألا يجب أن أتزوج؟ (خجلاً) لو أنني ضربتك.. لا تؤاخذني.. فإن

مكانتي وقيمتي تكبران بين الناس..

يشار: فهمت يا درسون.. فهمت.. هكذا يجب أن يكون.. كي يتم أمر ما يجب رحيل شخص ما.. حرام..

درسون: لماذا تريد أن تغير أفكاري يا حياتي؟ كما قلت سيسقط واحد من الغربان.

يشار: سيسقط. حسن.. أنت أحب صديق لي.. اضرب.. ولكن لا بد من وجود خلاف بيننا (متأثراً) سأتألم لوضعك.. ستكون مصيبة.. القاتل مصيبته أكبر من مصيبة المقتول يا درسون.. إنك عندما ستزور المقهى، ستسمع في زحمة الأصوات صوتاً يقول: لماذا فعل ذلك؟ ألن يسألك؟ وعندما تكون مع مالك، وممتلكاتك، وزوجتك، وتضع الملعقة في حسائك سيسألك صوت آخر: ألم يكن يشار يطارد الغربان؟ نعم يشار؟ عندئذ ألن تقع الملعقة من يدك؟ ترى هل ستستطيع المرور بهدوء بين شجيرات التوت البري هذه؟ هل ستستطيع ذبح روحي والدم يسيل منه؟ قل؟

درسون: لقد كنت تسرق كعابي..

يشار: من أنقذك من الغرق؟

درسون: فعلاً يا رجل.. انظر.. لقد نسيت هذا (يتقدم إلى يشار بسرعة) يشار أنت شاب طيب (بتوسل) هيا.. دعنا نجد حلاً يا حياتي.. لدينا الكثير من الوقت حتى المساء (يتوسل أكثر) هيا يا يشار.. أرجوك..

يشار: لنجد..

درسون: إن عقلي لا يعمل.. أنت إنسان متعلم، ومثقف.. هيا..

يشار: سأفعل ما أقدر عليه يا درسون (مفكراً) أهناك قضية ثأر، أو دم بيننا؟

درسون: هل هناك؟

يشار: لقد فكرت، ولكني لا أجد سبباً..

درسون: طبعاً لا يوجد. فلتفقأ عيناه..

(صمت.. تبدو علامات الضيق على درسون.. يرفع بنطاله عدة مرات).

يشار: (ينظر باتجاه الشمس) هناك جمال في الجو..

درسون: وهل هذا وقت الجو يا حياتي؟ (يتحدث، ولكنه لا يعرف ماذا يريد) يعني.. هكذا.. من الممكن أن يجري الذبح عند ظل النهر الجاري (يتذكر ابن الأفعى) لن يأت أحد... إنه الآغا.. نحن لسنا في مستواه..

يشار: جيد.. ولكن لا يمكن تنفيذ ما تريد دون سبب.. هه.. انظر.. سأقبل عندما يكون هناك شجار.. اسمع.. أنا أرمي قلمي، وأنت ترمي رفشك.. في هذه الحالة ستصبح السماء زرقاء.. لا.. لا يمكن.. يجب أن نبحث عن طريقة أخرى للقتل.. يجب أن تكون هناك أسباب.. يعني.. زندقة.. عداوة.. ثم تشد على الزناد..

درسون: كيف تفسر ذلك؟

يشار: هناك من يأمر عليك من الأعلى أليس كذلك؟ أهناك أمر كهذا يا درسون؟

درسون: (متهرباً) هه.. لا.. لا يوجد..

يشار: إذن ماذا علينا أن نفعل؟ ليس بيننا أحقاد من الماضي (فجأة) ما رأيك في أن أوجه إليك احتقار الآن؟ مثلاً أبصق في وجهك؟

درسون: وما الداعي لذلك؟

يشار: يجب أن نجد سبباً.. ضميري، ووجداني لا يطاوعاني في أن أدعك هكذا.. أنا.. أنا هيوما نيست..

درسون: (يصوب البندقية فجأة) قلها ثانية..

يشار: ماذا؟

درسون: لقد قلت شيئاً..

يشار: هيومانيست..

درسون: وأنا كنت أعتقد أن هذا هو اسم طائر أو ما شابه ذلك.. إذن يمكننا الاستفادة من هذا؟ لقد وجدت السبب بفمك أنت يا صديقي.. إذن أنت كومانيست، وأنا سأنظفك. ما رأيك؟

يشار: لا تخلط الأمور.. هناك من يجد سبباً في هذا، وأنت أيضاً؟ أنا لا أقول كومونيست.. لا بل هيومانيست.. أي المحبة الإنسانية.. أنا صديق لليونانيين..

درسون: (بفرحة) يا أمي.. يا أمي.. لقد وقعت بفمك.. تقول أنك صديق لليونان.

يشار: اليونانيون القدماء..

درسون: لا تتغابى.. أهناك زناديق قدامى، وزناديق جدد؟ لا تمزح معي.. أنا لدي مهمة عمل.

يشار: وأنا أليس لدي عمل؟ (متخيلاً) سأفتح مكتباً.. سأضع نفسي في خدمة البلدة.

درسون: والله سيبعدونك عن روحك.. إنهم رجال عديمو الشرف.. انظر إلى رئيس البلدية لم يستطع الصمود أمامهم، فشنق نفسه.. اسمع إلى ما سأقول.. سيموت أيضاً كل من كره كل شيء يا أخي.. تعال، ولا تفعل هذا، وطالما أننا وجدنا موضوع اليونان فهذا يكفي..

يشار: هه.. جيد.. دعنا الآن من هذا الموضوع.

درسون: "ينزل البندقية بانزعاج" آه.. ما أجمل هذا الأمر، واستمر أنا في حياة البستاني.. من أجل الهدوء، ومن أجل أن أنظر كل يوم إلى عينك، وأتساءل هل تريد الموت؟ لا عقلي لا يستسغ هذا الأمر "صمت.. فجأة يصيح فرحاً".

أحسنت لقد سرقنا العقل.. ذات يوم قام والدك، وضرب والدي.. هكذا كانت تقول والدتي، وقد أوصلتهما هذه الحادثة إلى المحكمة.. ألديك ما تعلق به على هذا الموضوع؟

يشار: "يهز رأسه نافياً" كلا.. لقد سمعته من خالي، وأصل الحكاية هي على هذا النحو: ابن الأفعى هو الذي فعل ذلك، وألصق التهمة بوالدي......

درسون: ابن الأفعى هو لا يضرب أحداً.. بل يصلح الأمور..

يشار: يمكنك أن تراجع ضبط المحكمة يا أخي.

درسون: يا سلام...........

يشار: حتى إن والدي قد برأ ساحته.

درسون: "وهما يسيران" تفو.. لتنقلع عيناه.. انظر إلى هذا العمل.. لقد احترقت غرفة الحكومة، وفيها كل الأوراق.

يشار: أجل.. وأنا قرأت ذلك في الصحف.. والفاعل كان مسؤولاً.

درسون: ماذا تقول؟

يشار: نعم.. وهو من حزب ابن الأفعى.

درسون: "خائفاً" لا تكن طفلاً.. أين هو ذلك البطل الذي سيشهر السلاح في وجه ابن الأفعى؟ هل تعتقد أن الرصاص سيخترق جسم ذلك الرجل؟

"يظهر عليه الاقتناع بهذه القضية" إن من يقتل ابن الأفعى سيكون مشهوراً في سبع دول.. ستؤلف بحقه الأغاني يا رجل..

يشار: "يتأثر" أنا لا أحب تلك الأغاني... حادة كالسكين.. مؤلمة.. إنها أغنيات تشبه السم ستشعل قلب كل إنسان.. أيمكنك أن تستمع إليها يا درسون؟ قتلوا يشار على طريق المحطة.. لنفرض جدلاً أن هذه الأغنية انتشرت.. أيمكنك أن تستمع إليها آه؟

درسون: (متأثراً) مستحيل.. ستكون مصيبة على قلبي.. قتلوا رجب عند رأس الجسر.. ولد مسكين. هكذا غنت حبيبته..

يشار: وأنا لي حبيبة يا درسون.. زهرة..

درسون: (فجأة يستجمع قواه) هل تعتقد أن زهرة ابنة الأرملة ستحرق لك بخوراً؟ لا يا أخي.. لا.. لا تحزن أبداً.. لا أريد أن تبقى عيناك إلى الخلف من هذه الناحية.

يشار: لم؟

درسون: اسمع كلامي..

يشار: نعم.. إن زهرة فتاة حرة.. تتنزه.. تغني.. نعم.. لن تكون فتاة خلف القضبان.. ليست فتاة من أجل الشرشف.. ايه.. إنها من هذه البلدة..

درسون: ذنبها في رقبتك..

يشار: (يهتم لموضوع زهرة) لم أفهم..

درسون: سمعت أنها تتناغم مع رضى جوربجي..

يشار: كما قلت لك.. كلها إشاعات.. أحاديث.. عندما كانت تذهب إلى دكان ما من أجل الشراء يعتقد الناس أن أمراً سيحدث.. أجل..

درسون: وماذا ستقول لابن الأفعى؟

يشار: (باهتمام) وهل ابن الأفعى شغل بالك في هذه القضية أيضاً؟

درسون: إنه آغا.. الزمن له.. ماذا نفعل؟

يشار: زهرة وابن الأفعى؟ (يضحك، وكأنه يريد أن يبتعد عن مخيلته بعض الأفكار السيئة) زهرة مثل الصباح يا درسون، وأنا أعرف هذا جيداً.. إنها تشبه الوردة الصفراء.. إنها مثل الصباح ذو الوجه القمري.. دائماً تلتف نحو الشمس (باشمئزاز) ماذا ستفعل بذلك الرجل الأسود الذي يشبه الليل..؟

درسون: وابن الأفعى مصر على ذلك، وهذا واضح من كلامه، وأعتقد أن زوجته معجبة بها.

يشار: قلت زوجته؟ زوجة ابن الأفعى؟

درسون: نعم زوجته. وقالت إن زهرة تليق بأغانا، وهي ستزوجه بنفسها.. يا لها من امرأة خنزيرة.. تعرف عملها.. عندما يتزوج زهرة، فإنه سوف يرتبط بالبيت.. إنها تعمل على تزويجه كي ينقطع عن الخارج.. امرأة ذكية يا حياتي.. تعرف تماماً أنها لم تعد تصلح..

يشار: (يتحدث مع نفسه) هذا مخيف.. امرأة تزوج زوجها بيدها؟ آه يا إلهي.. لا يمكن العيش هكذا..

درسون: (يوجه البندقية) مرني.. هل اقتنعت الآن بكلامي يا أخي؟

يشار: (مكفراً) لا يمكن مثل هذا الشيء.. أين الوجدان؟ أين القانون؟

درسون: (يفهم على نحو خاطئ) أنت قلت لا يمكن العيش هكذا..

يشار: (يفكر) أعطني هذه..

درسون: (يعطيه البندقية فرحاً) أيها البطل.. يبدو أنك ستفعل ذلك بنفسك..

يشار: (ينظر باشمئزاز إلى البندقية) هذه البندقية.. حديد بارد.. بارود.. رصاص.

درسون: كل شيء موجود.. كل شيء.

يشار: (يصوب البندقية باتجاه درسون) إن البندقية التي توجه إلي..

درسون: (خائفاً) يا لطيف.. أتوجهها علي أنا؟

يشار: من الذي يتدخل فيما بيننا؟

درسون: (مرتجفاً) لا.. والله.. أنا يا يشاري.

يشار: (مستمراً) العداء.. الدم.. الموت.

درسون: (بتوسل) لقد وصلت إلى ما أريد يا يشار.. أتريد قتلي الآن، كي تزيد الفرحة فرحة؟

يشار: (مستمراً) تجاوز على بستانك، وعلى كرمك، والدور الآن على زهرة أليس كذلك؟

درسون: لست أنا.. والله لست أنا.. إنه ابن الأفعى..

يشار: والذين عددتهم من هم؟ إنه كل شيء.. كل شيء.. المسدس على خصره.. السكين.. الكراهية.. أجل.. إنه هذه

البندقية (يلقي البندقية جانباً) لا تمسكه في يدك يا درسون كن مع الصداقة، والعشق، والحب (يعانق درسون، ويقبله) آه.. ما أطيب هذه الرائحة إنها رائحة التراب، والعرق، والصداقة..

درسون: (سعيد، وهو ينظر إلى البندقية بطرف عينه) لا تستمع إلى ابن البلدة.. إنه يقول ما يريد على لسانه، ثم إن الأرملة، وابنتها تنتظرانك.. اشتر أوقية لحم، وتمتع بطريقك.

يشار: أعرف (ينظر باتجاه البلدة) البلدة تنتظر الضوء.. ترقب طريقي (يأخذ المحفظة منفعلاً) يجب أن أذهب.. سأنتظرك في العرس يا درسون.. عرسنا نحن (يسير فرحاً نحن اليسار).

درسون: (يأخذ البندقية فجأة) وماذا سيقول الآغا؟ (يضبط نفسه، ويصوب البندقية إلى ظهر يشار).

يشار: (يلتفت قبل أن يخرج) إلى اللقاء.. ما هذا يا درسون؟ مرة أخرى ابن الأفعى؟

درسون: (يخجل، ويصوب البندقية إلى الأعلى) هذا من أجل الغربان.. أعني.. كنت سأطلق النار في الهواء.

يشار: أطلق النار، ليعلن عن صداقتنا هذه.. اضغط إلى الزناد تكريماً لشرفنا.

(ينتظر يشار.. يضغط درسون على الزناد، وبعد قليل تبدأ قصاصات ملونة من الورق بالتساقط مثل سقوط الثلج، وكما يحدث في الأعراس.. يندهش الاثنان، وينظران إلى السماء، ثم إلى بعضهما البعض.. يضبط يشار نفسه.. يفتح ذراعيه.. ويقترب من درسون بحب).

يشار: إنه العرس..

درسون: أي عرس يا حياتي؟ استغفرك يا إلهي.. يا لطيف.. إنها أزهار يا بني آدم (يضع يده تحت الأوراق الملونة) ما هذا يا بني آدم؟

يشار: كما قلت لك.. إنها أزهار يا درسون (للسماء) إنه الجواب السماوي.. نعم هذه أزهار السعادة من تلك الشجرة العظيمة الزرقاء.. أنت لم تكن تريد ضربي يا درسون.. لم تكن تريد ضربي..

درسون: (باضطراب) لقد وضعت الخردق والبارود في الفوارغ.

يشار: (ظافراً) وتحولت إلى أوراق.. أوراق صغيرة ومدورة.. جميلة ومحبوبة.. هيا لا تنس أن تحضر معك هذه البندقية إلى العرس.. ستطلق النار بكثرة.. سيضاء المكان ويصبح أبيض (يخرج فرحاً، ومسرعاً).

درسون: (يفتح البندقية، ويغلقها) لا بد أن الشيطان قد دخل إلى هذه البندقية.. استغفر الله.. استغفر الله. هذا عمل (يعتقد أن يشار ما يزال في مكانه) نعم يا بني آدم.. الظاهر أنني لا أستطيع ضربك.. هذه مشيئة الله.

الآغا: (يدخل مسرعاً) يا ولد.. يا كلب القصاب.. أيها القواد.. لقد تركت الرجل يهرب (يسرع درسون إلى خلف التلة خائفاً).

أيها الغبي.. أيها اللقيط.. يجب أن لا تختبئ الآن.. أين كنت قبل قليل؟ ألم تستطع الإمساك به يا بني آدم؟

درسون: (بذنب) لم يكن بإمكاني ضربه يا آغا..

الآغا: (يقف وسط الطريق بكل جبروت، ويقف درسون أمامه) لم لم تقل ذلك منذ البداية؟ هل أنت راض عن هذا التحايل؟ من أين لك ذلك القلب؟

درسون: إنها لا تضرب يا آغا..

الآغا: ومن هي التي لا تضرب يا بني آدم؟

درسون: الرصاصات أصبحت عمياء.. أقصد.. أصبحت أوراقاً.. والله أنا أيضاً احترت من هذا الأمر..

الآغا: يا مجنون.. ماذا تقصد؟

درسون: والله إن عقلي لم يستوعب هذا الأمر.

الآغا: لا يمكن ذلك..

درسون: بل حدث يا آغا.. أقسم على ذلك.. إنها أوراق صغيرة.. صغيرة مثل قطع الثلج.. لتنقلع عيناي إن كنت أكذب.

الآغا: اسكت أيها الكلب المجنون..

درسون: والله هذه هي الحقيقة.. (يصوب البندقية بغباء نحو الآغا) إن كنت لا تصدق سأجرب سأفرغ العين اليسرى، وسترى ما يحدث.

الآغا: هل ستضربني يا ولد؟

درسون: لا تخف أبداً.. لن يحدث شيء.. إنها ليست رصاصات، بل أوراق (يطلق النار).

الآغا: (يتقدم خطوة) أيها الكلب (يتدحرج أمام التلة).

درسون: (لا يصدق لفترة.. ينتظر) لا تمزح يا آغا.. هذا لا يقتل الإنسان "يستمع إلى دقات قلبه، ثم يقف، ويتراجع.. يتقدم ثانية من جثة ابن الأفعى) يا لطيف.. لقد تحول جسد ابن الأفعى إلى ثقوب (خائفاً) والله.. أنا.. أنا لست مذنباً.. قلت لأجرب مرة (فجأة للجثة) أغا.. أغا.. يا أغاتي الوحيد. قف بالله عليك.. لا تجعلني أموت من الخوف (ينظر إلى اليمين، وإلى اليسار بخوف) لقد مات ابن الأفعى العظيم (يريد الهرب) ابن الأفعى مات (يمد يده إلى محفظة الصيد، وينظر فيها) لقد خرجنا للصيد.. انظروا إلى ما حل برؤوسنا.. البستاني درسون قتل ابن الأفعى.. هه؟ (فجأة يتذكر، ويعلو بكبريائه) لم لا أكون صادقاً؟ أليس درسون رجلاً؟ أليس لي حظ؟ ألا أستطيع الذهاب إلى المقهى؟ (متفاخراً) درسون يا بني آدم لقد طرحت ابن الأفعى على الأرض كشجرة هه؟ (بتفاخر أكثر) طبعاً سأرميه على الأرض.. طبعاً أرميه.. أنا لا أمزح أبداً.. كل فرد يستطيع أن يضرب يشار بدون إذن..

(ينحني بسرعة على جثة ابن الأفعى، ويأخذ ساعته، وسلسلته، وعلبة دخانه، والأمزك يضعها جميعاً في محفظة الصيد.. يأخذ قبعته أيضاً.. يخلع قبعته، ويضع بدلاً عنها قبعة الآغا، فتصل حتى أذنيه).

أنا لا أكذب يا صديقي (يشير إلى محفظته، وكأنه يريه لشخص ما) هذه هي الساعة وعلبة الدخان.. كل هذه الأشياء لابن الأفعى.. هه.. إنها شاهدة على ما أقول.. هذه هي أشياؤه (تنزل القبعة حتى عينيه.. يضع البندقية على كتفه، ويسير باتجاه اليسار) إن كنتم لا تصدقون، فاذهبوا إلى طريق المحطة، وستجدون إلى جانب التلة جثته راقدة هناك..

(يخرج متفاخراً).

ستار

15 تشرين الأول 1960 . أنقرة

CSCR CSCR

مراجعات

الشاعر.. فهد العسكر
ورحلة
الشقاء.. والشكّ.. والقلق

د. شاهر امرير– سورية

فهد العسكر.. قيثارة شعرية.. مترعة شجناً.. وقلقاً.. مفعمة ألماً.. وحزناً.. وأسىً، كان شعره صدى عميقاً لتقلبات حياته الحادة، ومنعطفاتها.. وتجلياتها..

سمعت شعره لأول مرة، وطربت له، مغنى بصوت خليجي ممتلئ دفئاً، وحرارة، وبحّة شجية، في تناغم بديع. وانسجام.. وتجلّ.. وكلمات، وصوتاً ولحناً.. وأداء..

كُفِّي الملامَ.. وعلِّليني فالشكُّ أَوْدى باليَقِينِ
وتناهَبَتْ كَبدي الشجونُ.. فَمَنْ مُجيري مِنْ شُجُوني؟(1)

وعشت مع شعر فهد مرة أخرى من خلال نص في الثانوية العامة في دولة الكويت بعنوان "البلبل" الذي يرمز بشفافية إلى ذات الشاعر القلقة التي عاشت التحولات في الخليج العربي.. من شظف العيش، وضيقه.. إلى سعته، وبحبوحته.. ورغده.. كما شهد الانتقال من مجتمعات تضج بالتراث، وعبق التاريخ.. إلى مجتمعات تعصف بها رياح التغريب...

وَلْهانُ ذو خافِقٍ، رَقَّت حَواشيهِ يَصْبو.. فتنشُرُهُ الذكرى.. وتَطْويه
كأنَّهُ وهو فوقَ الغُصْنِ مُضْطرب قلبُ المشوقِ... وقَد جَدَّ الهوى فيهِ
رَأى الربيعَ، وقَد أَوْدَى الخريفُ به بينَ الطيور.. كَمَيتٍ بَيْنَ أهْليهِ
حيرانُ.. ما انفَكَّ مَذْهُولاً.. كَمُتَّهِمٍ لم يَجْنِ ذَنْبَاً.. ولم يَنْجَحْ مُحاميهِ(2)

الشاعر فهد العسكر.. اسم إشكالي بحدّ ذاته، ومثار اختلاف بين مجايليه، تتصارع حوله الآراء، وتتشابك الخطوط، فيتداخل الشخصي. الذاتي بالأدبي. الفكري. الاجتماعي، ولعل مما يزيد الأمر تعقيداً، هو طبيعة المرحلة التي عاش فيها الشاعر، من ضيق أفق، وأن الناس يعرفون بعضهم بشكل جيد، ويرون بعضهم بعيون مفتوحة للآخر... تراقب.. تحصي.. وربما لا ترى سوى المثالب، والسلبيات.. وفي هكذا مجتمعات محدودة.. الويل لمن تزلّ قدمه، ويقع في المحظور.. أو يحيد عن الدروب المرسومة بصرامة.. وعسف.. وربما.. بضيق أفق..

دخولاً.. في الإشكالية..

لقد توافر فهد على خط من التنوير، سبق زمنه، وجيله، وواقعه، لم يحقق بذاته، ولا يمكن أن يحقق، فيما أرى، ولم يحقق بأمثاله حالة تنوير تنهض بالمجتمع، فهو، وهم، أفراد مبعثرون، مشتتون.. لم يتكيّفوا مع أوضاع المجتمع، ولم ينتظروا نضوج الظروف الموضوعية،

وسياقات التطور المجتمعي الطبيعي التاريخي.. فانقطعوا عن المجموع، واحتار المجتمع في توصيفهم فاختار لهم وصوفات قاسية، مدمرة اجتماعياً، تتراوح بين الكفر، والإلحاد، وربما الزندقة.. وبين العقوق، والخروج على مواضعات المجتمع... ونواميسه.. ولعل أخطر ما في هذه السياقات، هو سهولة إطلاق التهم، والتي شكلت معاناة حقيقية للشاعر.. ربما كان الرجل يتمتع بشيء من التحرر الفكري، يطلق معه العنان لعقله، يفكر، يتأمل.. يشك.. ربما كان متحرراً إلى حد ما من القيود التي فرضتها البيئة بكل صرامة.. ربما كانت روحه توّاقة إلى التمرد، والانعتاق من ربقة الماضوي.. لكن.. هل هذه، وتلك.. مدعاة لإلصاق مثل هذه التهم المدمرة؟

ولادته.. دراسته.. نشأته..

فهد العسكر، من مواليد دولة الكويت في العام 1917 على الأرجح، في المنطقة التي كانت تسمى "سكة عنزة"، حيث كان تجمع الأغنام فيها صباحاً، ليسرح بها راعي الغنم "الشاوي"، كما يسميه الكويتيون، ويعود بها في المساء.

يرجع نسبه إلى قبيلة "عنزة"، أجداده من "نجد" كان جده "محمد" تاجر غنم، وإبل، كثير التنقل بين الرياض، والكويت، وقد شجعه الشيخ "دعيج الصباح" على الاستقرار في الكويت، بعد أن توطدت بينهما أواصر الصداقة.

درس فهد في المدرسة "المباركية"، أول مدرسة نظامية في الكويت، تتلمذ على يد أساتذة أجلاّء، منهم الشيخ "عبد الله النوري"، وقد قرأ دواوين الشعر العربي مبكراً..

نشأ في بيت كان محافظاً شديد المحافظة على العادات والتقاليد، وكان والداه متدينين، فشب فهد متديناً أشد التدين..

قال الشعر مبكراً، وقد كتب قصيدة مدح فيها الملك "عبد العزيز"، غناها المطرب الكويتي المشهور "عبد اللطيف الكويتي"، ولما وصلت القصيدة إلى أسماع الملك، دعاه إلى زيارة الرياض، وهكذا كان، وقد كان فهد يمنّي النفس، ويرسم الآمال العريضة، لكنه أحبط عندما جاء العرض للعمل كاتباً لدى أحد أبناء الملك.. على حدود اليمن.. فاعتذر عن المهمة.. وعاد إلى الكويت، يجرجر أذيال الخيبة..

التحوّل..

بدأ فهد يتردد على مكتبة الكويت الأولى "مكتبة ابن رويّح"، وكان يستعير منها الكتب، ويقرأ.. ويقرأ بنهم، فحصل لديه نوع من التغيّر في أفكاره، وأخذت نظرته إلى الحياة تتغير، وبدأ تشدده في الدين يضعف، ويضعف شيئاً فشيئاً إلى أن تحول كلياً.. في تفكيره.. وفي نظرته إلى الحياة.. إلى العادات، والتقاليد الموروثة.. وأكَب ذلك معاقرة للخمرة، بل، وتغنى بها..

صهرْتُ في قَدح الصَّهباءِ أحْزاني وَصَغْتُ من ذَوْبِها شِعْري، وألْحاني
وبِتُّ في غَلَسِ الظلمَاء.. أُرْسلُها من غَوْرِ رُوحي، ومِنْ أَعْمَاقِ وِجْداني
يا ساقِيَ الخَمْر، لا شُلَّتْ يَدَاكَ، أَدِرْ بنتَ النَخيلِ.. فإنَّ الصحوَ أضْناني
تراقَصَ الحَبَبُ المِمْراحُ في قَدَحي فأينَ.. أينَ الكَرى من جفنِ سَكْرانِ؟ (3)

لقد أغرق فهد في الكتب التي تحمل طابع التحرر، وتعرض أفكار المفكرين من أدباء، وفلاسفة في الشرق، والغرب، فأخذت روح التدين، تضمحل عنده، وطفق يتخلى عن تعصبه الشديد، وتدينه، وبدأ يضمّن شعره بعض آرائه في الدين، والحياة، فيأتي بأفكار تحررية، لم يعهدها الناس عنده.. هكذا استمر الحال،إلى أن فقد التدين تماماً، وطلّق حياة التدين.. طلاقاً لا رجعة فيه.

الاتهامات.. ودفاع عن النفس..

بدأ فهد، وكأنه يغرّد خارج السرب.. هو ماض في طريق اختاره، وأهله، وذووه، ومجتمعه.. يضيقون ذرعاً به، هو يضرب عرض الحائط بكل ما يصدر عنهم، فيبعدونه، ويتبرؤون منه.. وكيف يصبرون على هذه الموجات الصاخبة من اللوم التي يوجهها هذا الثائر المتطرف؟

لقد تحدى أفكارهم، وآراءهم، بل حتى تقاليدهم، وعاداتهم الموروثة.. فرأوا فيه ابناً عاقاً، انحرفت بعقله الكتب الحديثة، والآراء المتطرفة، والشعر الماجن، فانجرف وراءها.. لكنه ما لبث أن شعر بوطأة الاتهامات التي كالوها له، فعبّر عن المشهد في قصيدته الشهيرة "شهيق وزفير" التي نظمها العام 1946، والتي تعتبر من عيون شعره..، وهاهو يعرّض بأولئك النفر الذين نكدوا عليه عيشه:

وَهُنَاكَ مِنْهُم مَعْشَرٌ أُفٍّ لَهُمْ.. كَمْ ضَايَقُوني!!
هَذا رَمَاني بالشذوذِ وذا رَمَاني بالجُنونِ
وَهُناك مِنْهمُ من رَمَـ ـاني بالخَلاعَةِ، والمُجُونِ
وَتطاوَلَ المتعصّبُون وما كَفَرْتُ.. وَكَفَّرُوني (4)

إنه يشكو شكوى مريرة، ويبدي ضيقه، وبرمه من خصومه، عبّر عنه باسم الفعل "أفٍّ" المفعم توجعاً، وألماً، لقد نفّس عن مكنونات صدره، واحتقاناته، فزفر "أفٍّ" ليفرغ تلك الشحنات، وذلك الأسى، ومن أجل التأكيد على المضمون لمن فاته شيء من دلالات "أفٍّ"، أتى بـ "كم ضايقوني" إنه يخبر بـ "كم" عن كثرة ما ضايقوه، ونكدّوا عليه عيشه، ورموه بالثقيل من التهم، من "الشذوذ" و"الجنون" و"الخلاعة"، و"المجون"، و"الكفر" ولا أدري هل تركوا شيئاً لمستزيد ممن يرومون اتهام الشاعر؟ إنّها اتهامات كافية للإطاحة بأي رأس.. وبأكبر رأس في مجتمع محافظ، يتمسّك بالدين، ويحافظ على التقاليد..

لم يستسلم فهد، ودافع عن نفسه، ونافح عن رأسه، الذي، بدا وكأنّه مطلوب طعمة لسيف السّياف.. بداعي الكفر.. والارتداد عن الدين، وهو قَدْ دفع أكبر التهم عن نفسه، وهي تهمة "الكفر"، وهي كافية في الشرع الإسلامي، ولعلّه قَدْ رأى لهجوماتهم أسباباً أخرى..

وأَنا الأبيُّ النفسِ ذُو الوجْدانِ.. والشرفِ المصونِ
اللهُ يَشْهَدُ لي، وَمَا أنا بالذّلَيلَ المسْتَكينِ
لا درّ درّهُمُ، فلَوْ حُزْنُ النُّضار.. لأَلَّهُوني
أو بعْتُ وجداني بأَ سْواقِ النفاقِ.. لأَكْرَمُوني
أو رُحْتُ أحْرِقُ في الـ دواوينَ البخورَ.. لأَنْصَفُوني
فَعرَفْتُ ذَنبي.. أنَّ كَبْ شِي، ليسَ بالكبشِ السَّمينِ
يا قَوْمُ.. كُفُّوا.. دِيْنُكُمْ لكُمُ.. ولَي يا قَوْمُ.. دِيني (5)

هكذا يرى فهد المسألة.. اجتماعية المضمون.. إنه متحصن بـ "الوجدان، والشرف"، وهذه كافية للعصمة من الانزلاق في المهاوي، فالوجدان، رادع، والشرف مانع من الإسفاف، ويشهد الله على عزة نفسه، وكرامته ولهذا الإشهاد دلالات.. فالله خير الشاهدين، مطّلع على خبايا الأنفس، وما تخفي الصدور.. وأن الشاعر مؤمن بالله، دفعاً لتهمة الكفر والإلحاد.. إنه يؤكد على المضمون الاجتماعي للحملة العنيفة عليه.. فهو وإن كان فقيراً، معوزاً، فإنه يمتلك نفساً ممتلئة إباء.. وكرامة.. ويتوافر على وجدان يقظ، يكره النفاق، والدجل، والمجاملات الزائفة، إنهم يريدون منه أن يعطّر دواوينهم بالمديح، والإطراء.. وهو يرفض.. وقد عبّر عن ذلك بصورة كنائية بديعة"... حرق البخور في الدواوين".. لقد لخص فهد الإشكالية.. هم يريدونه كبشاً سميناً.. وما دام لا يملك الثروات المادية.. فلا بأس بجميل القول، وطيّب الثناء.. وهذه كما هو واضح من السياقات.. لا يقدر عليها.. وكيف يقدر عليها من وصل إلى مثل حالته التنويرية؟! فهد في طريق.. وهم في طريق.. ولا التقاء.. إنهما كالخطين المتوازيين.. لقد لخص الحالة في البيت الأخير من المقبوس

"يا قوم.. كفّوا.." إنه نداء.. فيه كثير من التوسل.. والطلب.. بأن يكفّوا عن الرّجل.. ويتركوه، وشأنه.. فهو في طريق.. وهم في آخر.. ولا أحسب أنه يقصد الدين بالمعنى المعروف، لكنه يقصد منهج الحياة.. ونمط السلوك..

لايني فهد يدفع عن نفسه التهم.. لكن الأمواج المتدافعة نحوه، والمتلاحقة فيما يبدو.. كانت عاتية.. وأن لجج الخضم.. قَدْ طغت على سبّاح في مثل قدرات فهد، وإمكاناته.. فشعر بالضيق.. والتشرد.. والضياع..

واليأسُ يَدْفَعُني، وَيَجْذِ بُني اِزدرائي، واحْتِقَاري
أَ أنا شَريدٌ في المها مِه أَمْ غَريقٌ في البحَارِ؟
فكأنَّني الكَرَةُ الكبيـ ـرةُ بيْنَ صِبْيانٍ صِغَارِ
أَوْ أَنَّني قلبُ المجاز فِ حَوْلَ مائِدةِ القِمارِ
أوَ أنَّني رُوْحُ المُفَـ ـارِقِ في فراشِ الاحْتِضَارِ(6)

لقد عبر الشاعر عن وضع مزرٍ، تردى إليه بسبب أولئك المتشدّدينَ، المتزمتين الذين كالوا له الاتهامات بالجملة.. فبدا، وكأنه يئن تحت وطأة الازدراء، والاحتقار، وهو الذي يعتز بكبريائه، وعزة نفسه، وكرامته.. فوقع في اليأس، والإحباط، وغربة الروح، والوحدانية ضد كلّ تلك الجموع المحتشدة.. فشبه نفسه بكرة كبيرة، تتقاذفها أرجل صبية صغار.. ولا حول، ولا قوة لها.. لا تمتلك إرادة.. ولا تستطيع أن تدافع عن نفسها.. لاشك في أنها، أنه، تشعر بالمهانة.. عندما يتذكر.. من يسيّرها؟

لقد شعر بعنف الهجمة.. فأنَّ، وشكا.. وباح.. وأحسّ بغربة الروح.. وهو في قلب الوطن.. فصاح.. واستغاث.. لكن بنغمةِ استفزازية.. لعله شيء من الدفاع الذاتي..

يَا نَاسُ.. قَدْ أَدْمَى اغْتِرا بِي مُهْجَتي، وَالدَّارُ دَاري
أُصْغي، فلم أسمعْ بها غَيْرَ النَّهِيقِ.. أو الخُوارِ
أَنا لَمْ أجِدْ فيها غيـ وراً قامَ مِنْ دَرَكِ العَثَارِ
فمظاهرٌ خَلاَّبةٌ والآنُ يَخْدَعُ في الصَّحاري (7)

لقد وسم الشاعر هذه القصيدة بـ "الشكوى".. وهي تضجُّ بالألم.. والشكاية..

ومضى الشبابُ وهذه شكوى جريح في الإسارِ
ما كنْتُ أشكُو، بَلْ أُصِـ ـيْحُ لمَنْ شَكَا.. لَوْلا اضْطرارِي
مَاذا وَرَاءَ الضَّغْطِ إذ يَشْتَدَّ.. غَيْرُ الانْفِجَارِ؟!
لَصَقُوا المثالبَ بي و كلُّ مَثَالبي.. عَدَمُ اتِّجارِي (8)

مجلس فهد العسكر.. ديوانيته..

يعرف المجتمع الكويتي ما يسمى بالديوانية "ندوة القوم"، وهي ذات أغراض متعددة، اجتماعيّة، ثقافية أدبية، وحتى سياسية واقتصادية، وهي جزء أصيل في بنيوية المجتمع الكويتي، وقد كانت لفهد ديوانيته، ومجلسه الخاص الذي هو أقرب ما يكون إلى المنتدى الأدبي، يرتاده نخبة من أدباء الكويت ومثقفيه، يتبادلون الشعر والأدب كشكل من أشكال المثاقفة، يسمعون من فهد، ويسمعونه، وتدور الحوارات، وتحتدم المناقشات حول ما ينشد من إبداعات..

لقد كان مجلسه مدرسة حرية وانعتاق.. عقول متفتحة رافضة لكل انغلاق أو جمود.. أو تحجر.. يتنسم مرتادوه فضاءات التنوير، والحرية.. ويطّلعون على الآراء، والمذاهب الحديثة.. وربما كان هذا المنتدى هو الوحيد في زمانه.. لأن الكويت شهدت المنتديات لاحقاً. (9)

لقد كان لمنتدى فهد الفضل في تخريج بعض الشعراء،.. ولعل مما يحسب له أيضاً.. أن بعض رواده، كانوا المرجع لشعر فهد.. عندما انعدمت المراجع.. أو كادت

ديوان فهد العسكر..

لا أحسب أن ثمة أديباً، تعرض لما تعرض له فهد، سواء فيما يتعلق بحياته، ومعاشه.. أو فيما يتعلق بشعره، فما إن علم بعض أقاربه بانتقاله إلى الرفيق الأعلى، حتى انقضّوا على آثاره الشعرية، وكلمح البصر.. أصدروا قراراً بإعدامها حرقاً بالنيران.. ولعله من أسرع، وأغرب قرارات الإعدام أحادية الطرف، فلا المتهم موجود، ولا من يدافع عنه موجود.. حكموا، وقرروا، ونفذّوا الحكم.. إضراماً بالنار.. لنتاج الرجل، وذوب قلبه، وعصارة فكره.. هكذا، وبكل بساطة.. وبدم بارد.. ودون أن يرفَّ لهم جفنٌ.. لقد ارتكبوا جناية أدبية، وجريمة فكرية بحق الأدب، والشعر.. وعلى من يقع اللوم؟ هل يقع على التعصب البغيض؟ أم على التزمت، والتحجر، والانغلاق؟ كان الأحرى بهم أن يتركوا نتاج الرجل للأجيال التالية، تمحصّه، تدرسه، تعطي فيه رأياً موضوعياً، منهجياً، تنصفه، أو لا تنصفه، المهم أن يكون ذلك وفق مقاييس موضوعية علمية، لقد اندفعوا وراء أهوائهم، وعصفت بهم الأمزجة، فأطعموا النار ما كتبه الرجل، بكل تجلياته، وتحليقاته.. بكل مراراته، وعذاباته.. وإحباطاته، ولولا المنشور هنا وهناك ولولا المتناثر بيد الأصفياء من الأصدقاء.. لضاع شعر الرجل على يد بعض الغلاة المتشددين.. بله الجهلة، والمتزمتين.. ولطمست موهبة شعرية، واندثرت تجربة جديرة بالانبعاث، والدراسة، والبحث.. ربما تختلف مع الرجل.. حتى الرفض.. وربما تلتقي معه.. حتى القبول.. لكنها ليست المشكلة.. المشكلة تكمن في كونه إنساناً وله الحق في قول كلمته بكل حرية.. لقد استفرغ فهد ملكته، وأفكاره، ورؤاه.. وسكبها أشعاراً.. نشر بعضها.. وتسرّب بعضها.. وقبع بعضها في دهاليز غرفته التي تشكو الظلمة، والعفن في "سوق واجف".. والتي ربما لم ينشرها مراعاة للواقع الاجتماعي ومواضعاته الصارمة.. لكنها.. دُسَّت في النار،وربما تلذذ الفاعل برؤيتها.. وهي تضطرم.. لتعبّر عن حنقها، وغضبها من تلك الفعلة.. الشنيعة..

ولعل أكثر المهتمين بالشاعر، وبشعره المتناثر، الأديب الكويتي الفاضل "عبد الله زكريا الأنصاري" والذي كان من أصدقاء الشاعر المقرّبين، وقد قام بجهد استثنائي من أجل جمع شعر العسكر.. فكان كمن يجمع أشلاء صورة ممزقة.. نثرت في مهب الريح(10)

العزلة.. والعمى..

ازدادت الهوة اتساعاً بين الشاعر، وذويه، وأهله، ومجتمعه.. لقد اعتبروه ابناً عاقاً، خرج على نواميسهم.. تحدى آراءهم، وأفكارهم، وتقاليدهم، وعندما يئسوا من إصلاحه، وردعه.. حكموا عليه بالإبعاد، فتحاماه القدم، وأفرد كما أفرد طرفة بن العبد.. في يوم جاهلي..

لقد أبعدوا فهداً.. ربما أضاء لضمائرهم.. وربما لإغلاق الأبواب الانتقادية المفتوحة على مصراعيها عليهم.. وربما ليسدوا الأفواه التي باتت تقذفهم بالعجز عن ردع ابنهم.. المتمرد.. "الضال".. لقد أصبحوا يرون فيه سبَّةً، فهو حديث المجالس، وأندية القوم.. وهكذا وُضعوا أمام الخيار الصعب المرّ.. فهل يتنكرون لأحد أبنائهم من أجل إرضاء الناس؟أم يرضون عنه، ويتحدون الناس الذين يوّجهون لهم الانتقادات على سكوتهم عن تصرفات فهد؟ لقد اختار أهله، وأقاربه، وذووه الناس.. فدفع فهد فاتورة العذاب إقصاءً، وإفراداً..

وعزلةً.. لقد كبرت الفجوة بين آرائه، وأفكاره، وبين آراء مجتمعه، وأفكاره، وازداد بعداً عن المجتمع، وبدأ يشعر بالعزلة، بل، ويعاني من وطأتها، فانعكست آلاماً نفسيّة.. لقد وجد نفسه منبوذاً.. فازدادت نفسه رهافةً.. وتوتراً.. وقلقاً، واحتد مزاجه.. وتعقدت نفسيته.. وفي عنفوان هذه اللجج.. يصاب فهد في عينيه، ويشتد الألم عليه، ويعاني أقسى أنواع المعاناة.. فلا أطباء متخصصين يعالجونه.. ولا مال لديه للسفر من أجل العلاج في البلدان المتقدمة.. ويشتد عليه المرض، وتثقل عليه وطأة المعاناة.. ويزداد انزواءً في غرفة "سوق واجف" الذي يعجّ بالباعة المتمرسين من أبناء "المهرَةَ".. فيضحي رهين الغرفة المترعة ظلمةً.. وعفناً.. حتى كفّ بصره.. ليصبح رهين العمى أيضاً.. فاسوّدت الدنيا.. وفقد المنفذ الذي كان يطلّ منه على عالم الجمال.. وهو المفتون به يقتنصه من مظانه.

مرض عضال.. وصراع البقاء..

لقد تكالبت الظروف على الشاعر.. عزلةً.. ونبذاً.. عمى.. واعتزالاً.. ومزيداً من معاقرة الخمرة.. لعله يجد في الانغماس فيها.. السلوان، من الهم، والنكد.. والأحزان، ومما يزيد من قسوة الظروف تلك الغرفة الكئيبة..

فتسلل المرض العضال إلى رئتيه، وينوشها فتكاً، وتدميراً.. والطريق ممهدة.. والبيئة خصبة.. ومقاومة الجسد الفاني في أسوأ حالاتها.. وبدأ الشاعر الممتلئ عناداً، وإصراراً على مواقفه، بدأ ينهار.. ويهوي.. فينقله أخوه إلى بيته.. ثم إلى سرير في المستشفى الأميري، يصارع المرض.. وينتظر ساعة الراحة الأبدية.. حتى أسلم الروح إلى بارئها في 1951/8/15 ـ 13 من ذي القعدة 1370.

ولعل من المفارقات العجيبة، أنه لم يصلِّ عليه سوى خمسة أشخاص إمام مسجد "المديرس" وثلاثة من "المهَرة" وشخص رابع، لم يعرفه أحد، ربما كان عابر سبيل، يبحث عن الثواب في هذه الصلاة، وقد حمله أولئك إلى مثواه الأخير، ودفنوه.. ولم يكن وراءه من أحد من أولئك الذين يهرولون وراء نعوش الأغنياء، والوجهاء.. يذرفون دموع التماسيح..

هكذا قضى الشاعر فهد العسكر.. وحيداً.. لم يترك من متاع الدنيا شيئاً.. كلّ ما تركه.. ثروة أدبية.. متناثرة.. ومبعثرة.. تنتظر الأقلام المنصفة..

وبعد..

- لقد عاش فهد حياة كئيبة، بائسة بسبب أفكاره، ورؤاه، وخروجه على مواضعات مجتمعه.. فدفع الثمن باهظاً.. نبذاً. وعزلةً..
- كان الشعر متنفس فهد، ومجال التفريغ العاطفي، والنفسي، والفكري لديه..
- ضمّن شعره بعض آرائه في الدين، والحياة، وأتى بأفكار تحررية، حث تشبعت روحه بالحرية الفكرية، والثورة على التقاليد والعادات، والسير بالشعر إلى الحرية المطلقة التي لا تعترف بالقيود التي تحدّ من حرية القول..
- أصرّ فهد على التشبث بالحرية التي اعتقد أنه ملكها.. فضحى بكل عرض الدنيا من أجلها، فاعتزله الناس، وتحامته العشيرة ـ القبيلة ـ المجتمع.. وهجرهم.. هو..
- كتب فهد في أغراض الشعر المتعددة.. لكن نغمة الشكوى، والألم.. الشك.. والقلق.. والإحباط.. هي الأبرز.. إنّها تحتلّ مساحة مهمة من شعره وقصيدة "شهيق وزفير" منفوحة بخصوصية، وفرادة في المشهد الشعري عنده..
- كان فهد.. رقيق الإحساس، مرهف الشعور.. جياش العاطفة.. مرّ بتلقبات حادة في حياته.. من تدين قوي.. إلى تحرر منطلق من جميع القيود..
- لقد كان قيثارة شعرية مترعة شجناً.. وقلقاً.. وألماً..

د. شاهر امرير
الميادين 2005/6/15

ffff

الحواشي:

(1) فهد العسكر، حياته وشعره، عبد الله زكريا الأنصاري ص 139 ط4، مطابع اليقظة . 1975.

(2) نص البلبل .كتاب النصوص . الرابع الثانوي . دولة الكويت، المصدر السابق ص 218

(3) فهد العسكر . حياته وشعره . الأنصاري ص 155

(4) المصدر نفسه ص 141

(5) المصدر نفسه ص 141

(6) المصدر نفسه ص 149

(7) المصدر نفسه ص 148

(8) المصدر نفسه ص 148

(9) عرفت دولة الكويت العديد من المنتديات ومنها منتدى الأديب الفاضل "إسماعيل فهد إسماعيل" وكنت من المترددين عليه، وكثير من الأدباء السوريين المتواجدين في دولة الكويت [الأديب الشاعر: صالح العاقل . عبد الناصر الحمد..].

(10) انظر عبد الله زكريا الأنصاري . ص 341 . وما بعدها في:
الحركة الأدبية والفكرية في الكويت. د. محمد حسن عبد الله . جـ 1 . المطبعة الجديدة . دمشق . 1974

البحث عن هوية
في مجموعة السماء ليست عالية
(لمالك صقور)

سمير حماد- سورية

يقول نجيب محفوظ: جميع حكاياتي من الواقع و عندما أكتب أنسى الواقع كلياً وأخلق واقعاً آخر.

بهذا القول نخرج عندما ننتهي من قراءة المجموعة القصصية الجديدة للقاص مالك صقور الذي أراد أن يخرج شخصيات من واقعها البائس المرير إلى نقيضه أو ضده متجاوزاً كلّ وحول هذا الواقع وطينه وعذابه ليخلق إنساناً جديداً ذا موقف محترم يليق بإنسانيته وبهذا ربما يحقق عبر هذه الشخصيات تحويلاً في الحياة وتغييراً في الراهن لأنه يحاول عبرها أن يصنع جسراً بينه وبين المتلقي ليتواصل معه ويكشف له عن سره الإنساني والفكري النابع من الذات والمجتمع والموقف إنه يحاول كسر العزلة لأنه مسكون برغبة الوصول إلى الآخر و الدخول إلى الواقع الذي يعيش فيه وإلى أذهان الناس الذين يشتركون معه في تفكيره ومعاناته ويشاطرونه مأساة الانغماس في العذاب إنه يدخل بجرأة إلى الواقع ولكن لا كما هو تماماً بل عبر واقع قصصي فني متخيل ومن خلال الحكاية الشعبية ويرصد هذا الواقع ويغوص في عمقه ويتيح لنا قراءة جديدة له من خلال الشخصيات التي حاول عبرها إعادة بناء الواقع بما استخدمه من تقنية قصصية عالية المستوى متكئاً على خيال سحري يذكر بألف ليلة وليلة من حيث ظهور الشخصيات واختفاؤها تمشياً مع ما يريد طرحه من أسئلة وما يطمح للوصول إليه من أجوبة تعكسها أسلوبية جديدة تمزج بين الواقع والمتخيل بل بين الماضي والحاضر و سرعة الانتقال بينهما بلا أي خروج عن السياق العام أو تلكؤ في الفكرة بعيداً الثرثرة والاستطراد والتطويل في التصوير والوصف والتفسير والتحليل فالكاتب يملك من المهارة ما يجعله يعرف بدقة ماذا يريد فيعرف بالتالي كيف يبدأ قصة ومتى ينتهي منها وبين البداية و النهاية كيف يستمر؟

أن القصص التي وردت في المجموعة إذ تطرح أسئلتها دون تعب أو ملل فهي لا تطمح إلى أجوبة نهائية وهي إذ تظهر وتختفي فإنما الغاية من كلّ هذا هو الوصول إلى أجوبة مختلفة تعكسها حالة المتلقي ويفرضها واقعه و ثقافته وقدرته على فهم الآخر والحوار معه وإذا كان الواقع حقيقياً أو متخيلاً في القصص فنحن قادرون على استيعابه من خلال الشخصيات التي تحمل كلّ منها على اختلاف ضمائرها سمات ومواقف الذات الجماعية وإذا كانت القصة القصيرة مولعة بالحاضر والخوض في مسائله وأزمته إلا أنها تترفع عن هذا الواقع وتبتعد عنه عبر المزج بين الراهن والماضي في اللحظة ذاتها برشاقة ووضوح وهذا بدوره يلفت النظر إلى الحالة الدرامية وديناميكية الحوار الغني في القصص كلها سواء كان ذاتياً كمونولوج أو مسرحياً مع الآخر مما أكسب القصص ولانستثني واحدة منها حياة متدفقة وجاذبية وسحراً إضافة إلى الخيط السردي الذي لايعتوره ضعف أو نشاز من أول القصة إلى نهايتها وهذا ييسر أمام المتلق الطريق بل يحرك فيه غريزة الحكم الأخلاقي على القصص بشكل عام وعلى الشخصيات بشكلٍ خاص إن القصص عبر شخصياتها تخاطب عقل المتلقي ومشاعره وعواطفه بل تتجه إليه كذاكرة وثقافة مركزة على حواسه وخياله أيضاً بمشاهدها المبهرة كما في قصة (الوحام) و (السماء ليست عالية) وغيرها من القصص دون أن يثير فينا غريزة أو تخاطب شهوة اللهم إلا غريزة التغيير وشهوة الخروج على الواقع بعاداته وتقاليده وأشكاله القائمة البالية ومن هنا كان إصرار الكاتب على الشخصيات المغمورة لأنه يريد أن يبني عليها أسطورة الواقع

وحداثة البناء المجتمعي الجديد بعد أن يئسنا من البطل الكلاسيكي التقليدي الذي خيب آمالنا وما عاد أمام المبدع كما فعل مالك صقور إلا أن يعريه ويظهر فساده ربما استطاع وهذا ما حاوله أن يخلق رؤيا جديدة في المجتمع ولدى المتلقي تحديداً للبحث عن البديل الذي يلد الحقيقة كما يراها ويريدها المبدع ولقد ركز على تقديم الطرفين النقيض الكلاسيكي و البديل المغمور البسيط ليحصل على تعميق التناقض لوعي الأزمة التي يعيشها المجتمع أزمة الإنسان المحاصر بالرفض والقمع والقهر وهذا ما نراه ونلمسه في قصته الساحرة (هيّ هيّ).

لقد استطاع الكاتب بمهارة ودقة وعبر ومضات سريعة في ثنايا قصصه وربما في البداية أو النهاية من بعضها أن يغوص إلى أعمق القضايا الشائكة وينفذ إلى الأمور الدقيقة وربما ما كانت لتخطر على بال أحد لولا سبره للواقع الداخلي لشخصياته التي احترف الرغبة في التواصل معها والكشف عن أسرارها بتقنية ملفتة يعرف كنهها ويطبق استخدامها بعيداً عن المباشرة والغرق في التفاصيل التي تسلب العمل الإبداعي رونقه ودهشته وغرائبيته وتلقيه في حضن العادي السطحي المبتذل.

أن مهارة القاص تظهر أكثر ما تظهر في استخدام الرمز الذي يصل فيه أحياناً إلى الصوفية كما في (السماء ليست عالية) وإلى قراءة الواقع السياسي في (هيّ هيّ) وإلى قراءة الواقع الطبقي كما في قصة (الوحام) وإلى قراءة الواقع الإجتماعي والديني كما في قصة (درب إلى الجنة).

هذه رموز إن دلت على شيء فإنما تدل على ثقافة عالية ومعرفة نفذ من خلالها إلى عمق الواقع الذي قدم صياغة جديدة له وحاول عبر الرموز التي استخدمها (وهي مفرزات معرفية) أن يصل إلى ما وراء العلاقات المكشوفة أو الأشياء الظاهرية ويخلق مع المتلقي منتجاً جديداً أو ينبش واقعاً مضمراً استعصى زمناً يصعب قياسه ويفجر موقفاً متحولاًُ ورؤيا جديدة.

ننطلق في المجموعة مع مالك صقور في حقل ملغوم بالحكايات التي تمزج الواقع بالحلم وتفجر عبر الصور و اللغة الزمان والمكان ثم يعمد إلى مزجها في رحلة خيالية موظفاً سحر الحكاية الشعبية الموروثة في مجتمع يعتصر أبناءه عبر احتفالية جلد الذات المزيفة والمزورة التي نلمسها في قصة (السماء ليست عالية) حيث الفساد مستشرٍ في المجتمع وفي طبقته الحاكمة و الحاشية وفيما كان الإمبراطور يقيم وليمته الكبرى السنوية في قصره الفخم ذي طبقاته السبع خرج شاهين من صفوف الشعب وهو رجل نقي مستقيم ثائر معلناً أنه سوف يصحح الوضع وشن سيفه قائلاً (إما رأس الإمبراطور أو الخير لكل الناس بالتساوي) (يجب إنصاف المظلومين وعزل الجشعين من الحاشية وكبار الموظفين) فأشفق عليه الناس وسخر بعضهم وانطلق إلى بوابة القصر ووقف أمام الحراس وطالبهم فتح البوابة قائلاً (أريد مقابلة الإمبراطور أنا رسول الشعب إليه جئت من قلب هذا الشعب لأنقل إليه آلام الشعب أريد الخير للجميع بالتساوي) سخر منه البواب عندما علم أنه لا يملك بطاقة دعوة ولكن شاهين أصرّ على الدخول بدون بطاقة مهدداً بسيفه وأمام هذا الإصرار قال الحارس (هات السيف وسأسمح لك بالصعود إلى الطابق الثاني) فوافق شاهين على مضض (خذ سيفي وهذه أول مرة يفارقني هذا السيف) وانطلق إلى الطابق الثاني حيث خفت لهجته أمام البواب الذي وافق على الصعود إلى الطابق الثالث بعد أن يأخذ أذنيه ووافق شاهين وانطلق إلى الطابق الثالث حيث طلبوا منه لسانه قبل الوصول إلى الطابق الرابع ووافق وصعد إلى الرابع فطلبوا قلبه ووافق وفي الخامس طلبوا عينيه ووافق ثم في السادس قال الحارس (اعطني كوفيتك وخذ هذه القبعة واخلع جلبابك وخذ هذا الثوب) لقد أصبح الآن من الحاشية شكلاً ومضموناًُ إنه الآن في الطابق السابع الذي فتح أمامه ليجد نفسه داخل برزخ كريستالي ستصدر القاعة الإمبراطور والتاج على رأسه وجاءه صوت: من أنت؟ فقال: أنا عبد مولاي جلالة الإمبراطور.. وماذا تريد؟ قال جئت لأحظى بمباركة سيدي وانقل إليه تحيات الشعب..

وجاءه صوت ... أين أنت ياشاهين؟

فقال: أنا... أنا .. أنا يامولاي في السماء السابعة.

لقد حاول شاهين الخوض في التيه السياسي ولكن عبثاً إذ جرّد من كلّ شيء عندما أراد أن يواجه الإمبراطور ليجد نفسه مسحوقاً تحت وطأة الحلم المنكسر وفي رحلته هذه إلى المعرفة والتي طريقها شائك وفيه وعبر صوفية عالية مواجهة للحقيقة عارية بعد التخلي عن أشباحها الفاوستية (فاوست الذي عاد إلى الواقع بعد تمنيه الخروج منه) ولكن هيهات فبطل مالك صقور شاهين ما عاد قادراً على

العودة إلى الواقع بعد تجريده من كلّ ما يؤهله للعودة إليه وشاهين صقور يختلف عن شاهين حيدر حيدر في (الفهد) ففي الوقت الذي تحول هنا في السماء ليست عالية إلى نسخة مزيفة ومزورة عن الواقع نجد شاهين حيدر مازال أغنية شعبية تتردد على ألسنة الصبايا والأطفال وحكايته التراجيدية مع كلّ شفة ولسان إن شاهين مالك صقور هزم لأنه مصنوع من الوهم ولايملك مقومات المواجهة والانتصار تحت وطأة طغيان الواقع ودون أن تستطيع المكاشفة العرفانية والرمز المغلف بلغة شاعرية رشيقة والخيال الطاغي كالومضة الشعرية أن يخفف من حدة هذا الانكسار و النموذج الذي قصد به الكاتب انتصاراً على الذات وخروجاً من غّيها هو نتاج لواقع ذابت فيه معايير البطولة وانمحت إلى حدٍ بات السعي إليها من العبث واللامعقول، لقد ترك مالك صقور شاهين في عذاباته مجرداً من كلّ ما هو إنساني شكلاً ومضموناً ليلتفت إلينا ناطقاً بلسان غرامشي الذي يقول:((إن قضايا الآخرين هي قضيتي وأي همّ هو همي ويجب أن نفتش له عن مدخل أو مخرج)) ويقول أيضاً ((أنا جزء من هذا الواقع أعيش بأبعاده وتفاصيله فيجب أن يهمني وأبحث له عن حلول)) والحل عند مالك صقور ليس فردياً عبر ردود الأفعال العابرة و السريعة والتي لاتؤثر ولاتحقق أكثر من انتصار فردي في الوقت الذي يسعى إلى حل جماعي عبر الفردي ومن هنا جاءت خصوصية وفرادة هذه القصة وبطلها وبرز خطها وهدفها الذي سيبقى في أذهاننا متجاوزاً الآتي والمحلي إلى ما هو أكبر بكثير. إنّها محنة العصر ولغز التاريخ الذي صنع منه الكاتب اشكالية في الوقت الذي يتحول فيه الأقزام إلى عمالقة والعمالقة إلى أقزام.

وأما قصة (الوحام) فهي تحكي قصة: (سليمان بك) إقطاعي طاغية يؤدي فريضة الحج وهو لايستطيع التخلص من كابوس أجيره حسيون الذي يؤرقه ويجفله في نومه إذ يسبقه إلى لمس الحجر الأسود كلّ مرة وحسيون له سوابق إذ أطاح به عن فرسه عندما هم بجلده في البرية إثر سؤاله عن كبش مفقود فأنزله حسيون عن فرسه وداس على رقبته إلى أن استغاث واستجار مسترضياً وحسيون لايستطيع أن ينسى إهانته في عرس كان يمارس الدبكة فيه متباهياً بشنبه المعقوف ومهارته في الرقص حيث طلب منه أن يقص شاربيه وعندما سأله عن السبب قال له زلمة البيك لايجوز أن تقلد البيك وكان شاربا حسيون أجمل وأبهى وعندما نوى أن يتزوج سعدى اغتصبها البيك عنوة وجعلها في حظيرة الخادمات ثم زوّجها في قرية مجاورة حدّث حسيون نفسه بالهرب خشية انتقام البيك منه عند عودته من الحج وفجأة يسمع وقع أقدام على النهر.. إنّها سعدى حبيبته تحمل بيدها صرّة... توجس خطراً ولكن كانت المفاجأة عندما فتحت الصرّة إنّها قطّ مذبوح أخرجت سكيناً وبدأت تسلخه وصرخ: ماهذا ياسعدى؟.. وتخبره أنها تتوحم باللحم وليس لديها شيء فقال: لعينيك يا سعدى سأضحي من أجلك غداً العيد وبخفة نمر أتى بكبش وذبحه وجمعت سعدى الحطب ((ولكن قولي لي. أنت واحدة تتوحمين وماذا إذا توحمت كلّ النساء وماذا إذا ضيعتنا كلها توحمت ؟)).

لقد تحكمت عبر القصة شهوة التغيير بالكاتب تغيير الواقع وهذا من حقه كإنسان أولاً وكمبدع ثانياًُ لأن تغيير هذا الواقع حلم يرافقه لهذا تراه يتحرك ومقصلة التغيير على كتفه متخيلاً واقعاُ يطير إليه بجناحين من حب وكرامة هما جناحا حسيون الراعي الذي نبتت له قيم جديدة في مستنقع الحقد والمهانة وهي وإن تأخرت (فالمسيح لايأتي إلا أخيراً). استطاع بها أن يقهر زمنه فأنطلق متخطياً أسوار الواقع عبر الخيال أولاً ثم متجاوزاً إياه إلى الحقيقة ثانياً وهو إذ يفعل هذا فإنما ينتصر لطبقته التي يحمل الكاتب همومها ويرفع راية خلاصها من الاستبداد والقهر وهو إذ يصور انتهاك الحرمات والقوانين فقد كان يفكر بالفردوس حالماً واسع الحدقات والخطوات سعياً إليه.

أما في قصة (المذعور) فنحن أما مدير عام وجد نفسه معزولاً دون مقدمات أو هكذا شعر خاصة أن قرار العزل جاء في نهاية الدوام حتى لايجد فرصة الوصول إلى أولياء نعمته من المسؤولين الأعلى لإيقاف القرار، لم يستطع المكوث في المنزل لتوتره وانهيار أعصابه فخرج برفقة مونولوج طويل وشريط حياته الوظيفية يرافقه خطوة.. خطوة فاضحاً حياته الخاصة كأسرة وسلوك وظيفي وباحثاً عن أخطاء ارتكبها بحق رؤسائه ومحسوبيه ويتلقى مكالمة من سكرتيرته المأذونة في إجازة لتخبره أن ثمة رجلين سألا عنه أسئلة اتهامية، كان يتحرك بهذيانية على الأرصفة وأمام الواجهات في عالم جديد يكاد ينساه في غمرة المشاريع والعزائم والقمار وفي زحام الوفود يتابع سيره عبر هذيانه عن اليوم والأمس وتخبره الشغالة أنهم سألوا عنه أيضاً ((أنا المذعور الوحيد وسط هذا الزحام أحس أني مطارد والشرطي بدوره سوف يسلمني لأقرب سجن)) والزوجة تعود وتحثه على مراجعة (المعلم) يقفل الخط في وجهها وعندما تعاود الاتصال يقول ((إنه

سعيد بين هؤلاء الناس وإنه يتمنى أن يبقى معهم)) فالكاتب يشير إلى غياب الواقع عمن أعمتهم المناصب عن الحقيقة فقرؤوا المعادلة مقلوبة مطمئناً أن هذه الحقيقة لا يمكن أن تستمر مغيبة في العتمة والظلام وعندما تكشف يبهر نورها، لقد قدم لنا مشهداً حرك شخوصه عبره داخلاً وخارجاً وفرقها في مشاهد فرعية حقيقية ومتخيلة، جمعها في لوحة كبيرة تكتمل عناصرها عبر التذكر والاستدعاء بما يشبه الشريط السينمائي ذكريات خاصة يولد عبرها الحضور حيث تتحول الذات إلى موضوع صور صامتة تتحول إلى صور متحركة حيث أفرغت شخصية المذعور من الحياة وباتت تتحرك بلا روح تحول إلى شيء غاب حضوره إذ تحطمت أحلامه التي كان يعيشها لقد تحرك الكاتب بين الدقة وعدمها والانضباط والحرية والالتزام والخيال وهذا ما حرك علامات الاستفهام أمام المتلقي ودفع في خياله الكثير الكثير من الأجوبة التي تمزج اليومي بالعابر والزائل بالمتخيل بلغة متنوعة تحكي التنوع الاجتماعي.

وفي قصته (حقل حنطة) تخبرنا القصة أنه في يوم خطبته يدعى ناصر إلى الاحتياط فتؤجل الخطبة للمرة الثالثة لحبيبته ندى التي كانت قَدْ حضرت ثوب العرس والتأجيل كان بسبب دعوته إلى الاحتياط حيث الاحتياح الإسرائيلي للبنان قَدْ بدأ وأذيع نبأ الدعوة للاحتياط. والد ناصر يشحنه بالعزيمة ويطالبه بالصمود حتى النصر أو الشهادة وينطلق إلى فوج الدبابات ويستلم عتاده وينطلق عبر الحدود مع وحدته المدرعة إلى لبنان وتم التوقف وسط المزارع حيث فتكت الدبابات بالمزروعات وجاء الأمر للتمركز وسط حقل حنطة كان صاحبه يهم بحصاده في نفس اليوم وعندما نبه قائده إلى الانتظار ساعة أو ساعتين يرفض صارخاًُ في وجهه أن الأوامر هي الأوامر ((نفذ ثم اعترض)) فغادر مسرعاً إلى خيمة قائد اللواء ليطلب منه التأجيل وفي منتصف الطريق إليه لعلع الرصاص من خلفه ليخترق ظهره ويستيقظ في المشفى ثم ينتهي بإحالته إلى محكمة عسكرية وكان مصمماً على شرح موقفه وواجبه والدفاع عنهما ولكن من سيقنع والده أنه لم يهرب.

نجد أنفسنا أمام سمفونية وطنية حيث تدفقت الصور الخارجية محركة معها سيلاً من الأحاسيس والمشاعر و كلما أمعن المبدع في تصوير الخارج كان يرمي إلى الخوض في متاهات الداخل والذات انتقال من المظهر إلى الجوهر، لقد وجه الكاتب رسالة إلى المتلقي محاولاً تقديم مدخل لمحاولة فهم ما يحصل على الساحة ومن خلال التدقيق ببعض ما جرى وربما قدم وقائع مسجلة لتفسيرها كظاهرة لها علاقة برؤية الحدث وبعده التاريخي وهو يحكم عبرها على العلاقة الماضوية التي تحكمت بمجتمعنا سنوات طويلة تمخضت عن هزائم سياسية وعسكرية وتخلف اقتصادي واجتماعي وانعدام الاعتراف بالحوار والآخر مما أدى إلى اغتراب لا نهاية له وغربة لاعودة منها إلا بأحلام المبدعين.

أما في قصته (درب إلى الجنة) ففي هذه القصة تجد دنيا نفسها وهي الحالمة العاشقة لعبد السلام في موقف حطم حياتها إذ وافق والدها على تزويجها من الحاج مصطفى الذي يقاربه في السن والتاجر الغني في سوق الهال إنَّها الزوجة الثالثة لرجل عقيم فانقلبت حياتها رأساًُ على عقب، سنوات تمرّ ولم يستسلم قلبها رغم الحياة الوثيرة والسياحة المغرية وبقي لسان حالها يقول ((ياحاج مصطفى أعتقني لوجه الله من غير فضائح)) وقد تمخض عقل الحاج مصطفى عن فكرة إرسالها إلى الحج واتخذ قراره فوراً وعندما لم يجد من أهله من يرافقها كمحرم قرر ارسال أجير فقير يعمل عنده في سوق الهال معها وهو عبدو وشرح له كيف سيخدم سيدته ويحافظ عليها في رحلة الحج وأداء الفريضة وكتب له عقد زواج في البيت وأسبغ عليه طعاماً وشراباً ولباساً وحان وقت الرحيل وانطلقت أسماء كما سماها الحاج مصطفى مع عبدو الأجير إلى الحج وهناك حاول عبدو أن يفعل المستحيل لتأمين الراحة لسيدته وهي بدورها حاولت المستحيل لتجذب اهتمامه وكلما اقتربت منه ابتعد جافلاًُ وفي الفندق راودته عن نفسها مراراً ونجحت ((أنا زوجتك يا مجنون)) وانتهى موسم الحج وعادت الحاجة أسماء مع عبدو الأجير وقامت الأفراح و الاستقبال الذي لم يكن له مثيل من قبل، وعندما انتهى فرح المباركة بالحج جاء الشيخ ليفسخ عقد الزواج بصحبة الحاج مصطفى ولكن المفاجأة حصلت فقد رفضت الحاجة أسماء فسخ الزواج قائلة "عبدو زوجي على سنة الله ورسوله، والحرم الشريف يشهد على ذلك" وانلجم الحاج مصطفى وأصيب بالفالج، وسحبت أسماء الحاج عبدو إلى بيتها الجديد في حارتها القديمة والتي اشترته فور عودتها من الحج بالإضافة إلى دكان يعمل فيه الحاج عبدو.

إن هذه القصة لحن جنائزي نلبس فيه الحداد على واقع محنط يحتضر وما قدمه الكاتب من قراءة لهذا الواقع ورؤية له فيها من الجرأة والقوة ما يؤهلها لتزعم حركة إصلاحية إذ يشن حملة على الجمود الفكري وجمود الرؤى لقد طرح الواقع الفكري والاجتماعي المحنط وطرح رأيه فيه وترك لنا الحكم طرح السؤال وترك لنا الأجوبة ولا أقول جواباً واحداًُ وهي عادته في التناول ونظرته للإبداع إنه بشكل

غير مباشر يقدم رؤية بديلة مختلفة عن السائد ونقداً للمجتمع معلناًُ أن الأدب غير بعيد عن المعركة الحضارية التي نخوض فيها مواجهة مع عالم بات غابة يهيمن عليها وحوش لا أخلاقية تتحكم بها وتبتز أصحابها. و في قصة (مرثية) نحن أمام كاتب ومثقف يقع في ورطة وهو بحاجة لمن يسمع موقفه ويساعده في الخروج منها لجأ إلى صديقه ليؤمن له مقابلة مع المسؤول ويفشل صديقه مراراً في تأمين هذا اللقاء فالمسؤول يتهرب مظهراً صنوفاُ عدة من الحجج ويحبط الكاتب ورفيقه ويخرج صديقه الراوي بنتيجة يلخص فيها حال السياسي والأديب وعلاقتهما المتردية ((إذ أنت لا للسيف ولا للضيف ولا لمكر الزمان لماذا أنت صديقي ؟)) ((وإذا لاأنتمي لشهبندر التجار ولا أملك حانوتاً لبيع الذهب والمحار لماذا أنا صديقك ؟)).

يقدم الكاتب لوحة تظهر فيها حالة الانكسار التي يعيشها المجتمع حيث الأزمة الخانقة التي يعيشها المثقف العربي والمعاناة القاتلة إذ يجد نفسه طرفاً لمعادلة مقلوبة ظهر فيها غير المثقف هو المثقف وغير المبدع هو المبدع فترنح المجتمع وبات في غيبوبة هذيانية فقد المثقف فيها مصداقيته في مستنقع المجاملة وإذ يفرش الكاتب مائدة الحوار تبرز فيها النتيجة مخيبة ولكن تعمد هذا التأجيج الصراع وحثنا على الدخول كقراء ومتلقين في ساحة الصراع هذه وكأني به يسأل: كيف يمكن للمثقف أن يستبق دوره ويكون البوصلة التي فقدت من السياسي فتعود إليه مصداقيته وتعتدل المعادلة ويقف المنطق على قدميه لأن المثقف إذا أريد للمجتمع أن يساير ركب الحضارة والمدنية يجب أن يكون بوصلة السياسي وليس العكس.

وأما قصة (جرح وملح) فقد قررت مدرسة العروبة أن تحتفل بانتهاء خدمة الأستاذ عرابي بعد أربعين عاماً من العطاء والأستاذ عرابي يعتبر واحداً من المهتمين بالتاريخ دراسة وتأليفاً وتعليماً وضع كتابين أحدهما عن القضية الفلسطينية، واجتمع المدعوون على رأسهم المحافظ وكانت سلال الورد منتشرة في جهات المكان وبدأ الاحتفال بدقيقة صمت وقوفاًُ وبدأت الخطب تشيد بالأستاذ عرابي وبدراساته وإخلاصه وعبر الخطب تحرك شريط الذكريات البعيدة والقريبة في رأس الأستاذ عرابي أسود وأحمر وأخضر وعندما نهض ليقول كلمة الشكر كآخر المتحدثين كتب على السبورة / الذاكرة البغي / ثم عرض خارطة الوطن العربي و أشار إلى القدس وتحدث عن فقدانها وعن مكة وانحدار المسلمين مكانة وعلماً ثم خاطبهم في النهاية قائلاً يا أبنائي ((هل رأيتم ذئباًُ يرعى مع الحمل أو ضبعاً مع بقرة)) لقد أصيب بالتخمة من المفاوضات اللا مجدية أنا ذاهب إلى الجنوب كي أنضم إلى المقاومة.

إن هذه القصة ابحار في ذاكرة المبدع حيث تمخض صوته عن محنة إنسانية وكأنه يرتل مزموراً نضالياً فلسطينياً إذ نراه ينساق خلف رموز ثقيلة اختلطت فيها الشعاراتية المباشرة بالأيديولوجيا والأحلام المتهدمة ومحاولة التوازن التي حاول فرضها قدر جهده بين هؤلاء جميعاً أرهقت القصة وجاءت على حساب قيمتها وحجم أفكارها ولايخفى أن السير على الحد بين المباشرة والترميز والأيديولوجيا يصعب من مهمة المبدع الذي أراد أن يصل إلى الالتزام المطلق روحياً وقومياً عبر معاناته التي أورثته إياها البيئة صغيراً ورافقته حتى الآن وهذا ما تمخضت عنه شخصية عرابي عندما انطلق إلى الجنوب ((ولكل امرئ من بيئته نصيب)). وفي قصة (بين طفولتين) نحن أمام معلم يضطر أن يعمل بمهنة أخرى كي يسد حاجة الأسرة التي يعيلها، يعمل (مبلط) ومع هذا يبقى الحال في ضائقة مادية ابنته في معسكر الطلائع يتلهف لرؤيتها فيترك الورشة التي يعمل فيها وينطلق على دراجته النارية بإتجاه المعسكر ويدخل وتملأ الفرحة قلبه عند رؤية هؤلاء الأطفال البراعم الذين يتحركون أما ذويهم بانتظام وعند مشاهدة الطليعي أهله ينطلق إليهم وتمر الذكريات بهذا المعلم ويتذكر طفولته القاسية وقسوة معلميه وفقر والده الذي كان عاملاً في لبنان وتوفي باكراً تاركاًً إياه ليعيلهم ويحمل العبء والطفلة تتحرك في الطابور الطليعي وتلقي نفسها بين ذراعيه وتنظر رفيقاتها إليه بثيابه البسيطة فارتبن بحديثها عنه أنه مدرس للغة العربية وهو لايبدو عليه ثم يضمها بحنان كبير ولم يقاوم دمعة تدحرجت على خده.

إن قصة بين طفولتين بل بين زمنين وأكثر نجد الذاكرة هي البطل والواقع هو الخصم اللدود والحلم يكاد يهجر التخوم ويتكئ على أفق بعيد تزحزحه الرياح وتدفعه إلى شرنقة الهذيان حيث القدرة على الهدم أقوى منها على البناء وإعادة التركيب القائم على الخيال تفشل، إن القارئ يندهش أمام ما يقرؤه بالقدرة على توليد العواطف والأحاسيس بتلقائية ملفتة وبرؤية وبصيرة متسعة للواقع هذه التلقائية تؤكد

إيمان الكاتب بأن المشكلة الأساسية والوحيدة هي توفير الخبز والمعاش، إنَّها رؤية مركزها الإنسان الذي يخضع لقوانين المادة المتعسفة رؤية تعبر عن نفسها عبر الواقع الحقيقي والواقع البديل.

أما قصته المميزة (هيّ هيّ) حيث البوسطة تتحرك بسرعة في السهول والركاب داخلها يتأرجحون صامتين و الريح تعصف داخلها عبر نوافذها المفتوحة، عجوز بيدها طفل صغير مريض تطلب إلى السائق إغلاق النافذة اتقاء للبرد والريح ورحمة بالطفل الذي تزداد حرارته والسائق لامبالٍ ويرد بلااكتراث هيّ هيّ.. وتتضرع العجوز ثانية وثالثة والعربة تتحرك بسرعة والسائق لايكترث لها وعبارته هي هي تكاد لا تفارق شفتيه والركاب بدوا وكأن الأمر لايعنيهم ((لايعنيهم مرض الطفل ولا لهفة العجوز ولا سلبية السائق ولا خطورة الموقف)) وعندما أصرت العجوز على معرفة سبب عدم اغلاق النافذة (وشو يعني هي هي) فقع السائق ضحكة ارتجت البوسطة على أثرها ((والله ياستي إن سكّرت الشباك أو لم أسكره هيّ.. هيّ الحقيقة ياستي لايوجد بللور)).

لقد عبر من خلال القصة عن انعدام الحدود بين الواقعي والمتخيل إذ أن كلّ ما هو متخيل هو جزء من الواقع والعكس صحيح وهذا نلمسه جيداً في هذه القصة حيث تآكل الواقع في متاهة اللامبالاة والصور المتخيلة والوهمية والحقيقية أيضاً هذا الواقع ينفصل الإنسان فيه عن عالم الحقيقة ويغيب في عالم الخداع الإدراكي وهو عالم قاس بديل تموت فيه القيم وهو لضراوته ومتاهاته يسبح بأحلام اليقظة وتهويم الخيال إنه انتصار الثابت على المتحول والموت على الحياة لقد لفنا الكاتب بغبار الواقع ومرغنا كمتلقين في عبثية يخيم علينا لإطرح السؤال وحسب وإنما وبالبحث عن الأجوبة و الحلول.

وفي قصة (شهوة للشواء) وفي غفلة من أم برهوم دخل رأس الثور في الخابية وما عاد بمقدوره أن يخرجه منها وهاج وماج ولكن دون جدوى وامتلأت أم برهوم خوفاً ورعباً من الواقعة إذ ماذا سيفعل أبو برهوم وهذا الثور هو واحد من ثورين يفلح عليهما وهما عماده وثروته واتصلت أم برهوم بأبي قاسم البيطار الذي لبى نداءها وجاء يظهر براعته في الطب البيطري بعد أن ترك الناس أمام زحمة الخريجين الجدد وقدم حرفته وتجمع الناس والتلاميذ بشكل خاص واعتمد أبو قاسم البيطار عليهم بتحضير الحبل والسكين و استعان بالحاضرين لربط أرجل الثور وتوزيع لحمه على أهل القرية كلها لينعموا بالشواء.

هنا يعود الكاتب إلى ارشيف الذاكرة وحكايات يمتزج فيها الواقع بالخيال والماضي بالحاضر حيث نجد أنفسنا أمام سراب لاننجز سواه نتقرب منه ونحن نظن أننا نقترب إليه ولكننا لانصل إلا إلى السراب الخادع الذي لايروي ظمأ ولايدفع إلا إلى مزيد من التشويش و العطش تموت الحقيقة بموت الثور ويموت الواقع وهذا ما يريده الكاتب ببراعة والطبيب يهرب بنا إلى الأمام ليورطنا معه بالحل الذي يهدر كلّ شيء ولكنه وأمام الحائط المسدود الذي هو الراهن خلق لدينا وعياً بالنتيجة وشعوراً بالخطر ودفعنا إلى البحث عن واقع بديل وهي عادته في اقتناص الحكاية الشعبية واستثمارها للاستفزاز عبر سرد ممتع وعلاقات درامية ساحرة ولغة تعتصر الحدث وتحمله برشاقة وخفة مثبتة قدرته على الحضور الغرائبي والمدهش ودخوله بلا استئذان عالمنا الراكد لإلقاء أسئلته وتركنا مذهولين في واقع لا يطاق وإرث معرفي بالٍ بحاجة إلى تجديد وإعادة نظر.

إن مجموعة ((السماء ليست عالية)) تعتبر بحق واحدة من أكثر المجموعات القصصية التي رفدت المكتبة العربية في المدة الأخيرة جرأة سواء على المستوى السياسي أو الاجتماعي وسط خواء فظيع وعجز على غير صعيد و عزلة تشعرنا أننا في عربة معطلة وإذ نعمد إلى حرق ذكرياتنا فيها فلأننا لانملك أي مراكب للإبحار بها قبل دخولنا ضوضاء الموت وعربدة المقابر وهذا ما حاول مالك صقور الخوض فيه بثقة وبتقنية المنقذ المحترف لقد تسلل النور على المجموعة إلى نفوسنا وأفلح في بث الروح في واقع سيطر عليه الغياب فأسس لانطلاقة يزهو فيها الأمل وتتفتح الحروف وتستيقظ الضمائر.

ffff

نديم محمد
شاعر الألم والكبرياء
1994 - 1908

أ. جابر خير بك– سورية

ولد الشاعر في عام 1908 في قرية جميلة تسمى (عين الشقاق) في قضاء جبلة . محافظة اللاذقية . تقع على التخوم الجبلية وتتمتع بإطلالة رائعة على الحقول والمروج، وعلى البحر الذي لا يبعد عنها أكثر من عشرين كيلو متراً.

تربى في عائلة كثيرة العدد نوعاً ما بين أشقاء وشقيقات شأن أكثر الأسر في تلك الأيام..

وكغيره من أبناء القرى فتح عينيه على الطبيعة بكل ما فيها من هدوء وسكينة وجمال، وعايش كائناتها الحية، وشدته حقولها العذراء وورودها وأزهارها التي تخلق دون التدخل من أحد، فتلونها وتنسقها فتأتي لوحات رائعة لا أجمل ولا أحلى.

تميز عن أبناء جيله بطفولة قلقة ومشاكسة وفي نفس الوقت كان أليفاً وصافياً صفاء الطبيعة التي احتضنته بأبوة وحنان، فأصفاها الود، وصادق كل ما فيها، وحاول جمع الأضداد مع بعضها في تآلف وتوافق كالهر والعصفور وغيرهما، وكان يقول دائماً:

"القلوب نظيفة فهي أوعية الحب، ولكن الناس يملأونها بالحقد والكراهية".

تعلم القراءة والقرآن في القرية على يد شيخ الكتاب أولاً، ثم أرسل إلى المدرسة في قرية (العنازة) في منطقة بانياس الساحل، لتعلم قواعد اللغة العربية ومنها مدرسة (الفرير) في اللاذقية، ثم إلى جبلة ونال منها الشهادة الابتدائية في عام 1925.

وفي عام 1926 أرسل إلى مدرسة اللاييك في بيروت، وبعد سنة ونيف سافر إلى فرنسا لإتمام الدراسة في جامعة (مونبيلييه) حيث حصل على الإجازة في الأدب العربي، وانتقل إلى سويسرا لدراسة الحقوق، ولكنه عاد في عام 1930 لأسباب خاصة دون أن يكمل دراسته.

شغل العديد من الوظائف بدءاً من عام 1933 وكان في جميعها مشاكساً، وكان آخرها مديراً للمركز الثقافي في (الحفة) ثم خبيراً في وزارة الإعلام، حيث عاوده المرض الذي كان قد أصيب به في عام 1939 وهو التدرن الرئوي، وأدخل في مصح (بحنس) في جبل لبنان، وفي أواخر أيامه تعالج في مشفى المواساة في دمشق إلى أن توفاه الله في السابع عشر من شهر كانون الثاني عام 1994 عن عمر ناهز السادسة والثمانين.

وفي حشرجة الاحتضار كتب آخر أبياته:

سيذكرني غداً أهلي كثيراً
ويسأل بعضهم عني طويلا
فلن يجدوا . وإن راحوا وجاؤوا .

ولن يهدوا إلى عندي سبيلا

عاش قومياً . وطنياً بعيداً عن الزيف والمتاجرة بالشعارات والمواقف، وكان منذ طفولته لا يقر تصرفات بعض رجال الدين وما يأتون به من طقوس لا يقبل به عقله، حيث قال في سن مبكرة:

لقد زعموا بأن لنا إلاهاً
ألا إن الجمال هو الإله
فقل للزاعمين برئتُ منهم
لأنني لم أجد رباً سواه

وقال هو عن هذين البيتين أنهما كادا أن يقضيا عليه، فقد حكم عليه الشيوخ بالذبح لولا صغر سنه.

غير أنه تاب وعاد إلى إيمانه الخاص به دون وصاية منهم، وبفهم غير فهمهم للإيمان.

وبدلاً من أن يحتضنه رجال الدين، ويرون فيه مشروع إنسان مفكر متردد حائر بين الإيمان والشك الذي هو أول درجات اليقين، كفّروه وأهدروا دمه، وكان أولى بهم أن يتقربوا من هذه العبقرية المبكرة، والموهبة الواعدة والعقل المتفتح.

قال عن نفسه: "عشت وفياً منصفاً للجار والصديق والقريب، ولكنني لم أنصف من أحد فلا أريد من الدنيا إلاّ أن تتركني كما أنا".

كان يرفض كل أمرٍ لا يقبل به عقله، ولا يقبل بأنصاف الحلول، وقد كره كل أنواع الوظائف وقال فيها:

دعــوني فمــا لــي فــي الوظيفــه حاجــه
ولا أنا من جور الليالي بخائف
فعيشي قرير العين في الكوخ آمناً
أحبُّ وأشهى من جميع الوظائف

وكان قلقاً من أغلب الناس لتلمسه النفاق في سلوكهم. فقد قال:

لا يدخلنْ أحدٌ كوخي فلست أرى
في الداخلين سوى لصٍ ومغتاب
جارٌ من الوحش أو طيرٌ أعلمها
أوفى وأخلص من جاري وأترابي
حولي من الذئب والعقبان طائفةٌ
هم كل صحبي وسماري وأحبابي

والمدرسة الشعرية لهذا الشاعر هي المدرسة الكلاسيكية الحديثة، حيث قدم وبكل جدارة وثقة القصيدة العمودية المطورة، التي كان من روادها الكبار بدوي الجبل وعمر أبو ريشة ونزار قباني في شعره العمودي، وغيرهم وغيرهم.

وهو في عرف النقاد والأدباء، شاعرٌ ذو نسيج أوحد بين الشعراء المعاصرين، وحامل لواء الشعر الوجداني الذي اخترق محدودية الزمان والمكان إلى آفاق المشاعر الإنسانية التي امتلك مفاتيحها بحسّه الرهيف ومعاناته التأملية العميقة. يرص مكنوناتها في ومضاتٍ خاطفةٍ وألقٍ إبداعيٍ لا يجارى. قال عن نفسه: "أعزف من قلبي على وتر الشعر، وأعطي من دمي على راحة كفٍّ مبسوطة للوطن والإنسان، وممدودة لتأخذ من خزائن الحياة كل الألوان، فأنا مزيجٌ مختلفٌ، وأنا عجينة النقائص، فالألم والغبطة في نفسي توأمان لا ينفصلان.

ويقول عن الشعر: "مثل الشعر كمثل الموسيقى والرسم، وإن كان غير مقيد أو محصوراً بتعبير، فإن له قاعدتين اللغة والأوزان، وخطوطاً أهمها:

. الفكرة: لتكون الوحدة في الموضوع.

. العمق: حتى لا تطفو الفكرة إلى السطح المبتذل.

. الروح: لتعمر أبيات القصيدة بالحياة.

. الفن: ليتم الجمع والتوفيق بين أولئك، فتكون الديباجة والصفاء وهذا ما حاولت سلوكه في كتابة الشعر".

وعن شعر هذه الأيام قال: "إنه بحجة الانعتاق من المحافظة والركود، وبذريعة الانصراف عن الزخرف التافه، أو اجترار الترف المنعزل، وإعلاء صرح التقدمية، وليس إلاَّ على أساس الخفة والتحرر من قواعد اللغة وشروط الوزن والقافية وإجبار الفكر على أن يلتزم بآراء واتجاهات معينة، واستخدامه استخداماً مادياً جافاً مجرداً من جماليات البيان والرجاحة والعاطفة، بمعنى أن لا يكون شعراً، ولا يجوز أن يكون شعراً بجلاء ومفهوم هذه الكلمة".

وعن الشعر الحديث يقول: "الشعر الحديث عقدٌ جديد من عقود السن من عمر الشعر القديم، وكلمة شعر تحدد في ذاتها المعنى المقصود منها. أما صفة (قديم) و(حديث) فتعريف زمني لا أكثر ولا أقل".

وفي الحقيقة، إن ما جاء به هذا الشاعر كان قد استمده من معاناته القاسية على صعيد العلاقات الأسروية، ومما لاقاه ممن كانت تربطه بهم صلات صداقة ومحبة، فجاء هذا الدفق الإبداعي والزخم الوجداني المؤثر الذي طبع نتاجه الشعري بطابع المرارة والأسى، والنزوع إلى التحرر من قيود البيئة والمجتمع، وتكمن قيمته الإبداعية ومنزلته الرفيعة في عالم الشعر. أنه ثائر الفكر، صوفي السلوك والقيم، معجونٌ إلى حد التماهي بطاقة انفعالية رسَّامة، ومصورة، أعطت شعره هذا الطعم المتمرد، وهذه السمة الحادة، فهو لا يعيش خارج حدود الألم لأنه يعتبره مصدر إلهامه وإبداعه، فقد حاول منذ الطفولة أن يخرج إلى حيث النور والحقيقة، التي تتوافق مع ما يدور في العقل الصافي والذهن المتفتح، وأن يرفض الواقع المثقل بتشوهات الحياة وسلبياتها في عصره الممتد عبر سنوات طويلة عاشها بين القلق والحيرة وبين الشك واليقين في مجتمع متلون بكل ألوان الطيوف البشرية.

ويقال عن عميد الأدب العربي الدكتور طه حسين أنه قال عن ديوانه (آلام) في مؤتمر الأدباء العرب في بلودان: "لو لم يكن لهذا الشاعر إلاَّ هذا الديوان فحريٌّ بالشعر العربي أن يضمه إلى فحوله الكبار".

طرق هذا الشاعر الرومانسي، المتميز، الحالم، المشبوب بالعاطفة، المتمرد الثائر، الهادئ، المتوحد مع الطبيعة، كل صنوف الشعر وألوانه، من رثاءٍ، ومديحٍ، وغزل، ووصف وغير ذلك، ولم يقصر في الخمريات، ونظم في الأنثى الغزل بمستوياته الثلاثة، المادي والعذري والوجداني، وحتى في القصيدة الغزلية الواحدة: يبدأ مادياً ثم يصبح عذرياً ثم يختمها وجدانياً.

وفي شعر الوصف يمتاز بدقة التفاصيل والتقاط الصورة المفردة في اللحظة السانحة، وهو الشاعر الوطني القومي بالاتجاهين، العربي والوحدوي.

وهو هجَّاءٌ ماهر تناول أناساً كثيرين بأقذع ألوان الهجاء، وكذلك هو شاعر الومضات الفلسفية التي تظهر واضحة في تلافيف شعره، وتحمل أفكاراً ودلالات في الحياة والوجود وفلسفتهما.

والأهم من كل ذلك هو شاعر الحزن والألم والانكسار، مملوء بالأحاسيس الإنسانية والعواطف التي لا تقف عند حدود الشجب والاستنكار، بل يتعدى ذلك إلى حدود المواجهة ببيان شعري جاد قلما يمارسه غيره.

وكذلك هو شاعر التمرد والثورة على العلاقات الاجتماعية والعقائد غير المتوازنة، فهو يبحث عن الإنسان الحق الغني بالقيم الأخلاقية والفضائل السامية التي هي جوهر الإنسان ومعدنه الأصيل الذي خصه الله به دون سائر مخلوقاته.

هذا ولا بد من ذكر بعض الشواهد من شعره على ما قدمته عنه.

يقول في جانب فلسفي في ديوان آلام:

أين كأسي يا ليل. هل
حطم العزَّال دني ونفَّروا السمَّارا
ورفاقي حراس خطوي على
الدرب إذا سرتُ أنكروني جهارا
مات أمسي ومات صحبي وماتت
بيديه عواطفي أبكارا
قدر الخالدين أن يطعموا البؤ
س جزاءً.. وأن يموتوا صغارا

ومن خمرياته وهو الذي عاش حياته مغرماً بالشراب إلى حد الإدمان فكان لذلك أكبر الأثر على صحته وساهم في مرضه المبكر. وقد قال في الخمر الكثير من الشعر أختار منها:

هدوةٌ في جراح نفسي وجوعٌ
ينهش الحسَّ بالنيوب الدوامي
فدعوني أعصر من الخمر في جر
حي فينشى بالخمر جرح غرامي
اتركوني أطفئ بنيرانها الخضرا
ء ناراً مشبوبة في عظامي
اتركوني لليل للخمر.. للدمع
لشهقٍ مرٍّ وموت زؤام

ومن بعض نصوصه الاجتماعية والإنسانية التي جبل عليها وعلى معايشتها بحسّه الإنساني المتوقد، هذه القصيدة التي يحلق فيها في سماء الشعر الاجتماعي المغموس بالعاطفة الإنسانية السامية، فهو يتحدث عن فتاة صغيرة بريئة اقتادها والدها الفقير البائس ليضعها خادمة عند إحدى الأسر الثرية..

خدٌّ شواه النوم تحت الشمس مهروءٌ معفَّرْ
وفمٌ تلاقي ريشتين تراختا من تحت منقرْ
ملمومة بقميصها المشقوق من جهةٍ وأكثرْ
بنتٌ بعمر وريقة الريحان، أو في الحقِّ أصغرْ
تنجرُّ خلف أبٍ مريضٍ أرمد العينين أغبرْ
متعثر الخطوات، كالسكران في درب محفرْ
رخوٍ قصيرٍ في عباءته.. تجمعَ أو تكسَّرْ
حافٍ.. تسهَلْ عسر كبوته عصاه إذا تعثّرْ
والطفلة المذعان.. في أعقابه ذيلٌ مجرَّر
تبكي فيمسح دمعها، ودموعه أسخى وأغزرْ
بنتي خذي هذا.. وصب بكفّها حبّات سكرْ
فيهلُّ من فمها شعاعُ طلاقةٍ يخفى.. ويظهرْ
وتلوك أسئلة مبعثرة بمنطقها المبعثرْ
أبتاه أين تروح..؟ أين يروح.. يا الله أكبرْ
أبتاه.. مالك يا ابنةٌ؟ أين تذهب. قلْ تذكرْ..
وتراعشت أجفانها لغةُ الصغير إذا تحيرْ
الفقر هذا الكافر الملعون ما أطغى وأجبر..
والمال في شقٍ خفيٍّ في عباءته تحشّرْ..
ورقٌ ضعيفٌ تستذل الناس قوته وتقهرْ
أما الصغيرة. فاحتواها القصر. لا أشقى وأحقرْ
للشتم والتعذيب والشيءِ المكذّب حتى يُذكر

وهو ذو باعٍ طويل في الغزل فكان يحب بكل جوارحه وأحاسيسه:

أحبك حباً لا أزيد ومن هوى
هواي تساوى عند البعد والقربُ
دموعي دموعي في لقاءٍ وغربةٍ
وقلبي.. ألا يا ليت لا كان لي قلبُ
إذا ما تلاقينا تسارع خفقه
كأن به رعباً وليس به رعبُ
فديتك جوري ما بدا لك في الهوى
عليَّ فلا لومٌ عليك ولا عتبُ

رضيت عذابي في هواك ومحنتي
على أن نهي القلب عن حبه صعبُ
أفي الله إن الحبّ يقتل أهله
عذاباً.. وعند الله ما يفعل الحبُّ

وفي الرثاء كان عالماً لا يجارى، حيث قال عند وفاة صديق طفولته المرحوم عبد الله العبد الله:

يا صديقي حتى يضيق بنا الليل
وتدمى بسيرنا الغبراءُ
لا تلمني على البقاء برغمي
فملوم من دون نفسي البقاء
وغداً عندما يتعتعني السكر
ويعمي في ناظريَّ الضياء
وأرى باليدين ما يشبه الناس
وما خلتُ أنها أشياء
وتروغ الحياة مني فما تمسك
إلاّ سرابها الأعضاء
أرجعتني إليك نفس لها الل
ـه وعهدٌ له عليَّ الوفاءُ

وكان معجوناً بالوطنية والعروبة والحس القومي:

فتحٌ ونصرٌ.. وما أزهى.. وترفعٌ.. أبداً وكبرُ
المجد مولده على راياتنا.. والدهر بكر..
لبست مطارفه دمشق وجررت برديه مصرُ
عرس العروبة رشَّه ألقٌ.. وغرَّد فيه عطرُ
شهد العلى أنّا وفينا والعلى نسب وصهرُ
في الأفق نحن الطالعون فكلنا شمسٌ وبدرُ
عُرْبٌ وتنمينا إلى أعراقها مضرٌ وفهر
تاريخنا أغنيةٌ ألوانها خضرٌ وحمرُ

ومن قومياته وإحساسه بأن العالم يلعب بقضايانا المقدسة وحقوقنا المسلوبة قال:

تعب الناس من الرقص على
مخمل الظل وعاج الزبدِ
ويمين الله لا يعجزنا
فرقُ ما بين العمى والرمد
أبزندٍ قطعتْ أوصاله

يُكتبُ النصر، وسيف ومغمد

مات إلاّ ذلُنا في أرضنا

مات إلاَّ رمق المستنجدِ

سحرونا لعبةٌ واجتذبوا

ثوبها من خلف باب موصد

لعبة السلم تعرَّى غدها

فلمسناه بأطرافِ اليد

لعبة مولودة في عالمٍ

رضع الحُمق ولمّا يولد

خطوُ إسرائيل في لعبتهم

واضح النهج مريب المقصد

هو في عمان سدٌ مانعٌ

وهو في لبنان جسر المعتدي

ومن شكواه من صحبه ومجتمعه واعتزازه بنفسه وشعره يقول في إحدى قصائده:

حرفي على شفتي في جرحها لهبُ

وبسمُها بلهيب الجرح مختضبُ

شعري عذابي وذلي في الهوى أدبي

يا رب لا كان لي شعرٌ ولا أدبُ

تضيء بالوحي أشعاري فيلفحها

يأسي فتهرب أشعاري وتحتجبُ

ما أبعد الشعر من حزني وأقربه

فالحزن كالشعر منه الوحي ينسكب

واحسرتاه بإخلاصي لهم وبهم

ذلي وضعفي لهم رزقٌ ومكتسبُ

حتى ظمئتُ حملتُ الكأس فارغةً

وما شربتُ وصحبي كلهم شربوا

سجني فراشي ودنيا غرفتي وطني

وليس في غيرها حلٌ ومغترب

وبالمجمل والأهم إن هذا الشاعر هو شاعر الألم والحزن والانكسار، كما هو شاعر النهوض و التمرد والعنفوان، ومن الملامح البارزة في شعر هذا الشاعر على تعدد أغراضه، هي ارتباطه بالواقع الحياتي الذي عاشه بكل أبعاده الإنسانية والاجتماعية والوطنية والقومية، فجاء أشد لصوقاً بمشاعره وأحاسيسه وانفعالاته، بحيث أنه رسم صورة متكاملة الملامح لمعاناته التي كانت مثقلة بالانكسارات والقلق

النفسي من واقعه المضطرب، وأبت عليه رهافة الحس وصفاء السريرة والمشاعر الإنسانية السامية إلاَّ أن يواصل رحلة العنفوان والكبرياء عبر الفسحة الزمنية من العمر التي منحها الله له، فهو ليس عالماً شعرياً واحداً بل مجموعة عوالم، وهو عصر متميز من عصور الشعر العربي الخالد.

فعليه التحية تحية الإبداع والعبقرية، وعليه الرحمة والغفران فهو جدير بالاثنين معاً.

ffff

المراجع:

. الأعمال الكاملة الصادرة عن وزارة الإعلام.

. نديم محمد: سيرة حياة وقراءة شعر: للأستاذ جميل حسن صادر عن وزارة الثقافة.

. بعض المقالات للناقد الأستاذ يوسف مصطفى. بالإضافة إلى المعرفة الشخصية بالشاعر وأقاربه.

قراءة في قصيدة

د. مها خيربك ناصر– سورية

بطاقة مسافر غير عادي[1]

النص:

هل أنت من هذي المدينة

يا صديقي في السفر...

واخترت رحلتك البعيدة

فوق هودج حلمها الورديّ

يتكئ القمر..

إني أراك ولم يجاوز عمرك

العشرين سنبلة

تحاصرني بأكثر من خبر..

ويجيب:

عمري حدّه الأقصى رصاص

وكأنّ قاضي النفي يحكمني/ يحاكمني

ومثلي هل يليق به القصاص

زمن يمرّ

ومرّةٌ أيامه

فمتى إذاً يحلو الخلاص؟؟؟

أنا من هناك

أتيت يلبسني الشجر

وتركت أهلي؛ الموت خبزهم الوحيد

وماؤهم عشق الجليل

وأنا من الجيل الذي صبغت طموحهم الدماء

تقطّت كلّ الدروب بهم

وما انقطع الرجاء

لا النفي أوقف نزف وردتهم

([1])- القصيدة من كتاب لا هدنة للماء.

ولا حتى السماء
أنا من هناك
وقد تعطّر نبضنا بشذى التراب
بموتنا افتخر الزمن
في كلّ يوم ألف طفل
أنجبته الشمس في يافا
يموت ليزدهي قمر الوطن
أنا من هناك
وكنت قبل اليوم في نسبي البعيد
إلي ينتسب النخيل
وفي دمي تمشي السحب
أنا إن فقدت عريشتي
فعريشتي من رمل غزة
يحتمي في ظلها كلّ العرب

كلمة ومفتاح

عندما أهداني الشاعر توفيق أحمد دواوينه الشعرية، رغبت في عرض قصيدة للتحليل أمام طلاب السنة الرابعة في جامعة البعث[1]، لسببين، الأول: رغبتي في أن أطلع طلابي على نصوص جديدة، وبعيدة عن المقدس النقديّ، ومن ثم تعويدهم على القراءة الموضوعية لشعراء يعرفونهم. والثاني: تحرير الطلاب من حالة الجهوزية المتوارثة التي تربط النقد العربي، في الجامعات، بنصوص ثابتة، وأشكال نقدية جاهزة، لا يستطيع الطالب الخروج عليها؛ لأنّ هذه الحالة تكرس القمع الفكريّ، وتكبل طاقات الطالب العربي، ويبقى المنتج الثقافي النقدي مرتبطاً بنماذج متفق عليها إعادة وتكراراً.

لم أفرض على الطّلاب نصاً واحداً، بل وضعت أمامهم مجموعة من النصوص، ووقع اختيارهم على قصيدة (بطاقة مسافر غير عادي)، فحاولت أن أقدم إليهم المفاتيح الضرورية التي تساعدهم على فهم بنية القصيدة، لغة، وتراكيب، وصياغة، ولكن الوقت لم يسمح لنا في الكشف عن أشكال البنية، ولذلك أنشر هذا التحليل متمنية أن يصل إليهم.

لقد علّمت طلابي أن ينظروا إلى النص الإبداعي نظرة متكاملة، توحّد بين الشكل والمضمون، فالشكل دعوة إلى ملامسة الجوهر المحتجب وراء الألفاظ، وهذه الرؤية تشترط عدم وجود التناقض بين أجزاء النص، كالجسد المتكامل الذي أبدعه الخالق، والذي تتماسك أجزاؤه بعلاقات بيولوجية وجينية، تؤمن الفاعلية الحركية السليمة، فإذا اختل ارتباط أي جزء بالروح العامة الكلية للجسد، تعطلت حركته، وفقد قيمة انتسابه إلى المجموعة العامة المتوحدة في ظاهر الشكل وباطن كمونه الحركيّ؛ لأنّ حقيقة الحركة مستترة في سرية روح عامة تبث الحياة وتنشر طاقة تدرك بالحواس، وتستعصي على المعرفة التامة. وكذلك النظرة إلى الجسد النصي المرتبط بالفكرة الرئيسة ارتباط الجسد بالروح. وفاعلية الروح تتمايز بقيمة القيد الجسديّ، الذي يعكس ظاهره بعضاً من أسرار العلاقات المحتجبة وراء تماسك التراكيب المتشكلة من عناصر لغوية خاضعة في تنسيقها إلى القدرة الإبداعية في ذات المرسل، فإذا كانت الجنيات اللفظية متماسكة وخالية من التشوهات البيولوجية، عكست قوة التراكيب الروح الإبداعية التي نفخت من ذاتها روحاً، تتصل بها، وتنفصل عنها، ويكون الخلق النصي متميزاً بالحيوية المحرضة على النقد البناء، وقابلاً للعرض على مختبرات التجارب النقدية المتنوعة، هذه

[1] حللت القصيدة عام 2003 عندما كنت أستاذة زائرة في جامعة البعث السورية.

المختبرات التي استخدم من أدواتها ما يتوافق وبنية النص العربيّ، فالبنية النصية بناء تراثي مرتبط بنمط تفكير مبدعه، وبأشكال استقباله المرئيات والظواهر؛ ولذلك ترتبط القراءات بطبيعة النص وقيمته، ولا تأتي القراءة نتيجة إسقاطات مسبقة؛ لأنّ ماهية النص توحي بأسلوب التعاطي معه، تحليلاً ونقداً، ولذلك سأتتبع في تشريح قصيدة (بطاقة مسافر غير عادي) مساراً فرضته الإشارات التي يرسلها الجسد النصي التي يمكن التقاط بعضها في هذه الدراسة:

. علاقة العنوان بالنص.

. روح الجسد النصيّ.

. المعاني الظاهرة من الجسد اللفظيّ.

. العلاقات التركيبية في الجسد النصيّ.

. ماهية الجينات المتفاعلة والمترابطة في البنية اللغوية..

أولاً: علاقة العنوان بالنص

يرتبط النص الإبداعي بعنوانه ارتباطاً دلالياً، يساعد على تتبع المعابر المرشدة إلى أشكال فهم أحوال النص، وإزالة اللبس والغموض، فهو أشبه بمرآة الوجه التي تعكس الأحاسيس الداخلية المستبطنة، وتفصح عن الأسلوب الأمثل في فهم أسرار النفس، وكشف جوهر العلاقة بين الروح المتعبة وحجابها الجسدي المرتبط بمقام الروح ورتبتها.

تظهر القراءة المجردة أنّ عنوان القصيدة يفتح معبراً إلى تحديد هوية مسافر مختلف في ظروف رحلته، وأسبابها، وأهدافها، ونتائجها؛ مما يولد الرغبة في الكشف عن الأسباب، ومعرفة أهداف الرحلة، فجاء العنوان مرشداً إلى التقصي عن أشكال القلق، ومحفزاً على معرفة قيمة الأدوات اللغوية التي احتوت تفجير السكون وتجسيده نصاً.

ثانياً: روح الجسد النصيّ

الروح، في رأيي، وحدة غير مادية، منبثة في كلِّ عضو من أعضاء الجسد، صغيراً كان أم كبيراً، والفكرة الرئيسة وحدة غير ملموسة، بل محسوسة في كلِّ جزء من أجزاء النص، وهذه الروح الكلية لا تتناقض ماهيتها مع ماهية الروح المنتشرة في أجزاء النص، ولذلك وجب أن توحّد الفكرة الرئيسة الأفكار الجزئية الرئيسة المنتشرة في كل جزء من أجزاء النص. فالفكرة الرئيسة من النص تعكس رؤية الشاعر الوجدانية نحو أبناء الإنسانية المشردين أو المستشهدين، وفي الحالين معاً، لا يكون السفر رغبة واختياراً، بل سفر غير عادي.

ففي الفقرة الأولى (هل أنت.... خبر) تتجسد روح النص في السؤال عن سبب السفر الاختياري بوسيلة ارتحال بدائية. والفكرة الرئيسة في المقطع الثاني (ويجيب.... الخلاص) ترتبط، من حيث الجوهر، بالفكرة العامة الكلية، فهي تترجم الظروف الباعثة على ارتحال المسافر غير العادي. والفقرة الثالثة (أنا من هناك.... عشق الجليل) تشير إلى ماهية الرحيل، وآثاره النفسية. والفقرة الرابعة (أنا من... حتى السماء) تظهر روح المقاوم المنتسب إلى جيل الرفض والإيمان. والفقرة الخامسة (أنا من... قمر الوطن) تعكس حقيقة الواقع المفعم بروح التضحية، والفقرة السادسة (أنا... السحب) تضمر روح الأصالة العربية. أما الفقرة الأخيرة (أنا إن... كلّ العرب) فهي تنبض بالأمل والوعد والرغبة في تحقيق الأهداف والتأكيد على سلامة النتيجة.

ثالثاً: المعاني الظاهرة

تتلبس الشاعر لحظة اندهاش، وهو يتلمس أشكال الرحيل القسري، ومعاناة أبناء الشعوب الخاضعة للقهر والاستبداد، وربما كان الشكل الأكثر إيلاماً، مظهر الارتحال الطوعي، الذي جسده إنسان يؤمن بقضيته، ويسعى إلى تحقيق أهدافه، ويرفض أشكال القمع

والإرهاب. فاستقرت الدهشة كلمة تسأل وتجيب عن الظروف المحيطة بالراحل، وعن أسباب اختياره لرحيل قسري، وعن الأهداف والنتائج.

الفقرة الأولى:

بدأ الشاعر قصيدته باستفهام متعدد الدلالات المكتسبة من السياق، محدداً المكان الذي كانت منه الرحلة، كأن الارتحال عن هذه المدينة المعروفة أمر طبيعيّ، وكأن الشهادة مرتبطة بأبنائها، الذين يختارون زمن ومكان رحلتهم، أدواتهم الأصالة والفطرة والانتماء الصحيح، وسلاحهم عنفوان شباب يرسم الشهادة درب خلاص، يفجر في ضمير الإنسانية، وفي نفس الشاعر، أسئلة تحتاج إلى جواب ونقل وإخبار.

الفقرة الثانية

كان جواب المسافر يضج بالقضايا الإنسانية، إذ أضمر جوابه استخفاف الآخر بقيمة العمر، فحياة الأبطال تساوي في عرفه رصاصة، وصدور الحكم بالموت أو النفي كيدي تعسفي، يعلن قبل محاكمة المحكوم، فالظروف المحيطة بالمسافر خالية من القيم الإنسانية، وتنم عن ظلم الحاكم وعنجهيته، وتدفع بالأحرار إلى رفض هذا النوع من العيش (ومثلي هل يليق به الرصاص؟)، وإلى محاولة تحويل مر الزمن إلى حلاوة مقرونة بالخلاص (متى يأتي الخلاص؟؟؟).

الفقرة الثالثة

يحدّد الشاعر على لسان الشهيد مقومات الهوية التي رفضت الظروف المحيطة الضاغطة، الباعثة على السفر غير العادي، فهو يؤكد انتماءه إلى المدينة التي أمدته بالظل والدفء، المدينة القريبة إلى نفسه (هناك)، حيث ترك أهله، ينظرون موتهم قرباناً، وجسد خلاص؛ لأنّ حياتهم ارتبطت بحبهم وعشقهم للجليل.

الفقرة الرابعة

يؤكد الشاعر، من خلال جواب الشهيد، على انتسابه إلى جيل اقترن طموحه بالشهادة، جيل يرفض الاستسلام على الرغم من محاولة تقطيع دروب الأمل؛ لأنّ أبناء هذا الجيل متمسكون بالرجاء، ومتسلحون بحبهم لأرض الوطن، ولا يحبطهم النفي، ولا يتوقفون عن تعطير أرض الوطن بفيض من دمائهم.

الفقرة الخامسة

يعود الشاعر ليؤكد على الانتماء الوجداني إلى المدينة المتميزة بتراب يعطر نبض الشباب، فيزداد النبض أصالة وحباً وتضحية وفداء، ويمنح الموت أشكالاً مغايرة، فالموت ليس نهاية، إنه رمز الفخر والعزة والكرامة، أنه وسام فخر على جبين الزمن، أنه رمز حقيقة لا تحجب، حقيقة تبشر كلّ يوم بولادة أطفال نذرتهم أمهاتهم قرابين على ساحات الشرف والكرامة، فجسد أطفال الحجارة الشكل الأسمى للنصر، والزهو، والنور، والعلو على الرغم من مظاهر الظلمة. فصار الموت حياة وعنوان فخر واعتزاز، يكرسه أطفال يافا زهواً وضوءاً.

الفقرة السادسة

يؤكد الشهيد في جوابه على انتمائه إلى مدينة الأبطال (أنا من هناك)، المدينة التي ارتبطت بمفهوم الأصالة العربية، وبذاكرة التاريخ الإسلامي العربي الإنساني، المدينة العربية التي اقترن اسمها باسم المسجد الحرام، والمسجد الأقصى ﴿سبحان الذي أسرى بعبده ليلاً من المسجد الحرام إلى المسجد الأقصى﴾.

الفقرة الأخيرة

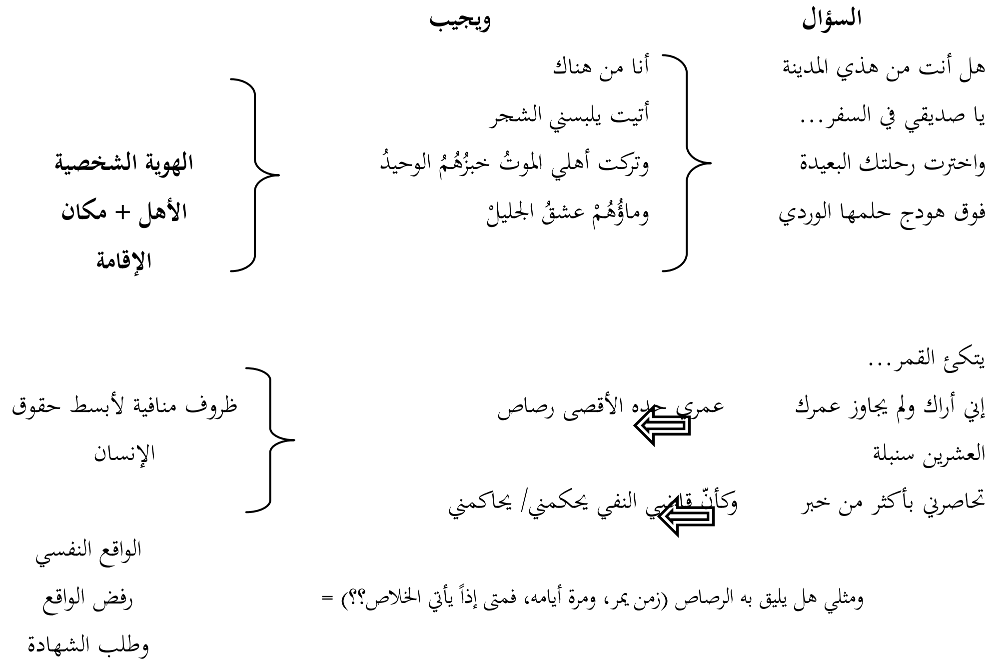
تختزل الفقرة الأخيرة أهداف الشهادة القائمة على وجود الشرط المؤسس على فعل الحدث وجوابه. ويظهر الهدف من خلال جملة شرطية تضمر رؤيا مستقبلية، تنبئ بولادة نشوة عربية جديدة منبثقة من رمال غزة المتحركة نحو نصر، يحقق للعرب الدفء والطمأنينة، والاستقرار، والحماية (أنا إن فقدت عريشتي، فعريشتي من رمل غزة يحتمي في ظلها كل العرب).

رابعاً: العلاقات التركيبية في الجسد النصيّ

1 . جدلية علاقة الانتماء

ظهر انتماء المسافر في تساؤل الشاعر، انتماء تمويهياً، وكانت له دلالات متنوعة تضمر حذر الكاتب، أو اعتزازه بمدينة الشهداء المعروفة والتي لا تحتاج إلى تسمية، فمجرد أن أقول مدينة الشهداء يستدل عليها، ولكن عاد الشاعر إلى ذكر أسماء مدن فلسطينية معروفة (الجليل . يافا . غزة) فجسدت جرأة الشهيد وإعلان هوية انتمائه الجغرافي والوجداني، التعبير الصادق عن الارتباط الحقيقي بين الفرد ومجموعته الاجتماعية.

تجسدت علاقة الانتماء في حركة الأنا وتبادلها بين المخاطب والمتكلم على الشكل التالي:



أنا من الجيل الذي صبغت طموحهم الدماء

وتقطعت كل الدروب بهم

وما انقطع الرجال

لا النفي أوقف نزف وردتهم

الهوية الاجتماعية الوطنية

جيل من الشباب المؤمن والرافض



جاءت حركة الأنا ضمن هذه الهويات على الشكل الآتي:

. تم الدخول إلى عتبة النص بمفتاح استفهامي (هل) ساعد على كشف هوية المسافر غير العادي، وتجلى ظهوره في عتبة النص بصيغة المخاطب (أنت . اخترت . رحلتك . أراك . عمرك . تحاصرني) وتبادل الشاعر مع المخاطب ضمير المتكلم (صديقي . إني . أراك . تحاصرني).

نلاحظ أنّ الضمير الدال على المخاطب تساوت نسبته بين الرفع (3 مرات) وبين النصب والجر (3 مرات)، وورد ضمير العمدة مضمراً مرة واحدة وظاهراً مرتين، أما ضمير المتكلم فلقد دل على العمدة المضمر غير الصريح، في موقع واحد (أراك) وعلى النصب في موقعين (إني . تحاصرني) وعلى الجر والضمة مرة واحدة (يا صديقي).

إذا انتقلنا إلى تحديد الهوية الشخصية نجد أنّ ضمير المتكلم (الشاعر) في عتبة النص، قد تبادل المواقع مع ضمير المتكلم في مرحلة تحديد الظروف المؤدية إلى الاستشهاد (عمري . يحكمني . يحاكمني . مثلي) ولم يرد دالاً على العمدة والرقع، فالظروف المحيطة بالمتكلم تقود إلى التعب والنصب الذي ظهر مرتين، وإلى الخضوع والذل مرتين. ومن أربعة نقاط تشكل مستوى مغايراً للظروف المفروضة، وكان العمل للخلاص (متى يأتي الخلاص؟؟؟)

صديقي عمري

إني   يحكمني

أراك   يحاكمني

تحاصرني   مثلي

في قراءة دقيقة لتبادل المواقع نجد الشاعر يعيش، في لحظة عبور العتبات، زمن المأساة التي عاشها الشهيد، فهو من موقع السائل يستنطق ذاته:

العمر = صديق (صداقة بين الروح والجسد).

إذا أسقطنا حركة التوحيد الناسخ (إن) يكون ضمير المتكلم (أنا)، وضمير الرفع للفعل يحاكمني (هو) في عملية تغيير في موقع الناسخ ودخوله إلى ضمير الغائب هو تصير الجملة: إنه يحكمني

(الأنا) أصلها (ألهو) و(الأنا) اتخذت مكان المعتدى عليه، فكان (للأنا) وجودان: وجود إسنادي ووجود متمم.

اتخذت (الأنا) موقع الإسناد لتتحول إلى موقع متمم. وتبادل المواقع بين الشاعر والشهيد يشير بوضوح إلى تلبس الشاعر الحالة النفسية التي عاشها الشهيد لحظة اتخاذ القرار: أنت (أراك) = أنا (يحاكمني) وتكون حصيلة المسكوت عنه:

إن الشاعر محاصر (بأكثر من خبر) كالشهيد المسافر، ولكنه بالمراقبة والرؤية تحول من حالة النصب والتعب (تحاصرني) إلى الحالة الخنوع والذل (مثلي) وعليه أن يعيش مرحلة إعداد وتحضير للسفر، رافضاً هذا الواقع المفعم بالاستبداد والإذلال.

1 . الأنا المحاصرة (أنا الشهيد) = الأنا المماثلة (أنا الشاعر)

بعد هذه الرحلة من تبادل المواقع بين الذات الشاعرة والذات المتمردة على واقع الظلم تتوحد الأنا المتسائلة بالأنا المتمردة وتغيب ضمائر المخاطب عن الظهور؛ ليحل مكانها ضمير الغائب الدال على الجماعة (خبزهم . ماؤهم . بهم . طموحهم . وردتهم)، وكان موقعه في الحالات جميعها دالاً على الجر والخفض؛ لأن الذل الذي لحق بفلسطين أصاب العرب مجتمعين، وصارت (الأنا) الفردية في نفوس المتمردين متوحدة في (النحن) الجماعية (نبضنا . موتنا).

ضمير المخاطب المفرد← ضمير الغائب الجمع

ضمير المتكلم المفرد ← ضمير المتكلم الجمع

تطور دلالة الضمير← الأنا = الأنت = هم

نحن ← الجميع متوحدون في الذات العامة

كيف تجلى ظهور الأنا؟

تجلت كلمة (الأنا) الدالة على (أنا) الشاعر المتوحدة. ب (أنا) الشهيد في القسم الأول في أربعة مواقع، وفي جسد النص الذي يظهر جواب الشهيد على النحو التالي:

عمري.... الخلاص	**4**	**= الهوية الإنسانية**
أنا ...... الجليل	**5**	**= الهوية الشخصية**
وأنا...... السماء	**1**	**غياب المخاطب وظهور الغائب الجماعي = الهوية الاجتماعية الوطنية الكونية (الأنت والهم)**
أنا....... الوطن	**1**	**(توحدت الأنا الفردية بالأنا الجماعية) = هوية**
أنا......السحب	**5**	**= هوية القومية الأصيلة**

أنا.... العرب 4 = هوية القومية المنتظرة

الهوية الإنسانية = الهوية القومية المنتظرة

الهوية الشخصية = الهوية القومية الأصيلة

الهوية الاجتماعية الوطنية الكونية= هوية المقاوم الاستشهادي

هوية الشهيد = هوية كونية إنسانية

مما سبق يتبين لنا أنّ (الأنا) الوطنية واحدة لا تتجزأ، (الأنا) الاستشهادية واحدة، والهوية الشخصية توازي الهوية القومية الأصيلة، والهوية الإنسانية توازي الهوية القومية المنتظرة؛ فإذا آمنا بقضية الإنسان، وعملنا على نصرتها تحققت قضيتنا القومية، لأننا جزء من إنسانية كونية شاملة. يمكننا القول إن (الأنا) الاستشهادية كونية تبدأ باتحاد (الأنا) الذاتية بالأنا الجماعية فتؤسس مستوى رباعياً ثابتاً، وبزيادة (الأنا) الاستشهادية الواحدة المتوحدة الراغبة في سفر غير عادي يتشكل مستوى خماسي الرؤوس، نجمي الدلالة، ينبثق عنه نور متوحد في إضاءته، متعدد الأهداف والغايات، يهتدي به جميع الراغبين في حركة الحياة، فتتحول (الأنت) إلى (الهم) وتتحد مع (الأنا) المتمردة لتشكل (النحن) المتأصل في الجماعة الكونية التي ينتمي إليها العرب

تطورت الأنا على النحو التالي:

الأنا = الأنت = ألهو (الأنا الكونية في حالة التفرد واحدة يتساوى فيها المتكلم والمخاطب والغائب).

الأنا = هم (جيل الشباب الاستشهاديين) وهو جيل محاصر، مؤمن، طموح، التمرد، التضحية الأنا = النحن = الشهداء الأبطال + أطفال الحجارة التجدد + الأمل.

2 . جدلية العلاقة بين الرحيل والبقاء = العلاقة بين التمرد والاستسلام

أسست كلمة (هل) مفتاحاً يستخدمه الكاتب للدخول إلى قضية قومية، وتفسير ظاهرة إنسانية، توحي برحيل طوعي، ولكنها تضمر إصراراً على البقاء والمكوث، لأنّ رحيل الفرد يشكل انغراساً في أرض الوطن.

تحجب لغة النص الإبداعي المضمر الجوهري، الذي يستتر وراء أثواب الجسد النصيّ، فقيمة الشكل الظاهر لا تكتمل من دون ارتباطه بالمضمون، وتبنيه ما يضمره الشاعر من رغبات وآمال وتطلعات، فإذا كانت الفرضية، التي أسس عليها الشاعر فكرته الرئيسة، تنطلق من ارتباط ا لإنسان العربي بأرضه، فإنّ المعجم اللغوي المستخدم لا يتناقض والقضية التي رمى إليها الشاعر من دون أن يتعمد ذلك، لأنّ اللغة انعكاس صادق عن تفاعل المشاعر والعقل في مختبر الأداء الفكري اللغويّ.

تظهر القراءة الأولى أن النص يفسر ظاهرة الرحيل غير العادي، ولكن إذا حاولنا دراسة المفردات الدالة على الرحيل، في كل قسم من أقسام النص، لوجدنا أنّ النص ينبض بالتعابير الدالة على المكوث، والموحية بالمتمردة على واقع يرغب في تغييره:

الفقرة الأولى:

جاء القسم المرتبط بسؤال الشاعر، النابع من سر الشهادة والارتحال، مفعلاً برغبة في البقاء والمكوث، وذلك من خلال إحصاء الكلمات الدالة على الرحيل والكلمات الدالة على المكوث:

الألفاظ الدالة على السفر: المدينة . السفر . رحلة . البعيدة . هودج . يجاوز . خبر

الألفاظ الدالة على المكوث: اخترت . حلم . وردي . يتكئ . القمر . أرى . سنبلة . تحاصر . خبر

إذا أسقطنا كلمة (خبز) الدالة على المكوث والرحيل تكون النسبة 8/6، أي أن المفردات الدالة على المكوث كان لها ظهور غالب على ظهور المفردات الدالة على الرحيل. وكانت الألفاظ الدالة على البقاء تتميز بفاعلية الحدث الحركي (اخترت يتكئ، أرى)، وبالفعل والحدث يكون التمرد، والتمرد تغيير، وبتغيير الواقع يتحقق المكوث، وهذا تأكيد على تقمص الشاعر شخصية الشهيد الذي يرى في رحيله تثبيتاً لقضية شعبه، فالرحيل طريق إلى البقاء. (الاختيار = القرار) بالقرار يتحقق (يرضى عن خياره = يطمئن = يتكئ = يفكر) وبالتفكير تتم الرؤية العميقة.

الفقرة الثانية:

في هذا القسم وصّف الشاعر أسباب الرحيل، فكان من الطبيعي أن تغلب **الألفاظ الدالة على المكوث** (**عمر . يحكم . يحاكم . قصاص . زمن . يمر . مرة . أيامه . يحلو . يأتي . الخلاص**)، و انحصرت ألفاظ الرحيل بكلمتي (النفي . رصاص)، فكانت النسبة 11/2 فلم تتناقض الدالة المعجمية والاكتسابية مع الفكرة الرئيسة المختزلة تمسك الإنسان بأرضه، مهما مورست عليه الضغوطات.

الفقرة الثالثة:

تضمنت الفقرة الثالثة ثلاث كلمات دالة على الرحيل وهي: (**تركت . الموت . الدروب**)، وسبع كلمات دالة على المكوث: (**أتيت . يلبسني . الشجر . أهل . خبز . ماء . عشق**) وتكون النسبة 7/3.

الفقرة الرابعة:

يضمر هذا القسم تحديد الهوية الاجتماعية، والواقع الاجتماعي العربي المحبط، الموحي بالفرار والهزيمة، وهذا التوصيف يتحقق بألفاظ معجمية تشير إلى الرغبة في الرحيل، من خلال مفردات تحمل دلالة السفر والرحيل. فالكلمات الدالة على الرحيل: (**دماء . تقطعت . الدروب . النفي . نزف . السماء**) والكلمات الدالة على المكوث (**صبغت . الرجاء أوقف . وردة**) وتكون النسبة 4/6.

الفقرة الخامسة:

يظهر هذا القسم هوية الراحل، ليس حباً بالرحيل، بل تمسكاً بالبقاء الجماعيّ الذي تجسد في غلبة الألفاظ الدالة على المكوث: (**تعطر . نبض . شذى . تراب . افتخر . يوم . طفل . أنجب . الشمس . يافا . يزدهي . قمر . الوطن .**)، والتي يواكبها كلمة (**الموت**) مكرورة مرتين، **فبحب الأرض يقهر الموت بالموت**، وتكون الشهادة طريقاً للبقاء والمكوث.

الفقرة السادسة:

اقتصرت الألفاظ على دلالة البقاء والانتساب إلى أرض الوطن، وهذا تعبير فكري لغوي يؤكد على التمسك بالهوية الأصلية التي ترفض التخلي عن القضية.

الفقرة الأخيرة:

القومية المنتظرة، بالنسبة إلى منطوق الشاعر، تتناقض والكلام على الرحيل، ولذلك ارتبطت مفرداته بثلاثية لفظية (**فقدت . يحتمي . ظل**) التي تؤسس لرفض الخنوع مهما كان شكل الخسارة، وتدعو إلى الاحتماء في ظل الانتماء العربي، وما يبعثه من نشوة نصر وانتساب.

النتيجة العامة

تظهر النتيجة النهائية أن المعجم اللفظي المستخدم (في القصيدة) للدلالة على المكوث أكثر بروزاً وتداولاً من معجم الرحيل، وهذا تأكيد على تمسك الشهيد بأرض الوطن، وتأكيد على ارتباط الاستخدام اللغوي، في الجسد النصيّ، بالموضوع الأكثر أهمية، وقرباً إلى نفس الشاعر المؤمن بأنّ الشهادة طريق النصر والبقاء.

3 . العلاقات الإسنادية

تشير القصيدة، في ظاهرها، إلى رواية، تخبر عن شهيد، اختار ارتحاله نتيجة ظروف غير طبيعية، دفعت به إلى تحقيق أهداف قومية ووطنية. والرواية الإخبارية تتمتع ببنية لغوية، لا تتناقض والمعنى الجوهري المضمر في تركيب العناصر اللغوية.

تقوم بنية النص العربي على مجموعة من الجمل المتماسكة، والمترابطة لغوياً، فتتابع بأشراف إبداع مدرك القصد والهدف، يحدّد مواقع الحركات وفق ما توحي به الروح العامة، فإذا كانت الروح الموحية تتبنى قضية قومية إنسانية عامة، تجلى الهدف والقصد في حركة العناصر، وتبادلها العلامات والدلالات، لأنّ للغة روحاً تنظم المفاهيم، وتعكس جوهر العلاقة بين الوجود والفكر، ولذلك تحتضن لغة النص، شكلاً ومضموناً، المعنى الجوهري والقصد والهدف، من دون تناقض بين المقدمات والعرض والنتيجة، ودلالات اللغة.

طبيعة الجمل الإسنادية في القصيدة

الفقرة الأولى

الجملة	نوعها	المسند إليه	طبيعته	المسند	طبيعته
هل أنت..	اسمية	أنت	ظاهر مبني	من هذي	مقدر
يا صديقي	فعلية	محذوف	محذوف	محذوف	محذوف
اخترت	فعلية	التاء	ظاهر مبني	اختار	فعل ماض
يتكئ القمر	فعلية	القمر	ظاهر معرب	يتكئ	فعل مضارع
إني أراك	اسمية	ي (أنا)	ظاهر مبني	أراك	جملة فعلية
أراك	فعلية	ضمير مستتر	للمتكلم	أراك	فعل مضارع يجاوز
يجاوز عمرك	فعلية	عمرك	ظاهر معرب	يجاوز	فعل مضارع
تحاصرني	فعلية	ضمير مستتر	للمخاطب	تحاصر	فعل مضارع
يجيب	فعلية	ضمير مستتر	للغائب	يجيب	فعل مضارع

بالملاحظة نجد أن الجمل، في عتبة النص، غلبت عليها طبيعة الحدث الحركي (سبع جمل فعلية وجملتان اسميتان) ومعظم الأفعال، زمنها الحاضر، وعلامتها الرفع، لأنّ الكلام كان على مرحلة حاضر تشهد نضال الشعب الفلسطينيّ.

يتوافق السياق الإسنادي وماهية السؤال المنبثق من الواقع المعاش، الذي دفع بالشاعر إلى استخدام الضمائر الدالة على التعميم من دون تخصيص، فبرز حذره بابتعاده عن التصريح والتوضيح، وعكست غلبة الرفع رغبته في العلو والرفعة.

الفقرة الثانية

إذا قمنا بعملية تنسيق للجمل الواردة في الفقرة الثانية، نعثر على سبع جمل اسمية، وست جمل فعلية، وهذا متوافق مع أسلوب توصيف الظروف المحيطة بالراحل الشهيد. ولقد استخدم أفعالاً، زمنها الحاضر، صياغة ودلالة؛ لأنّها تشير إلى زمن ما زال مستمراً، واقعاً وممارسة، فعكست الصياغة اللغوية التوافق، في المختبر الفكري، بين الموضوع والذات الشاعرة.

الفقرة الثالثة

تساوت في مرحلة تحديد الهوية الشخصية الجمل الاسمية والفعلية (ثلاث جمل فعلية وثلاث جمل اسمية)، فتساوى الإخبار بحركة الحدث المرتبط بالزمن الماضي الذي انبثقت عنه الهوية الذاتية، من حيث الانتماء، وبالزمن الحاضر، من حيث الدلالة على الهيئة والحال (أتيت يلبسني الشجر)؛ لأنّ الكلام على الأهل متأصل في ذاكرة مشحونة بصور من الماضي، وشكل نقل الصور يرتدي هيئة الحاضر.

الفقرة الرابعة

في كلامه على الهوية الاجتماعية غلبت الجمل الفعلية (أربع جمل) على الجمل الاسمية (جملتان) وجاءت الأفعال ماضية صياغة ودلالة؛ لأنّ تحديد الهوية الاجتماعية الوطنية يرتبط بالأصالة المنبثقة من جذور الماضي باتجاه المستقبل.

الفقرة الخامسة

عادت الجمل الاسمية، في الفقرة الخامسة، إلى الظهور (جملتان اسميتان)؛ لأنّ الكلام على هوية المقاوم الاستشهادي، وما توحي به من انتماء، يفرض وجود جمل اسمية، تخبر عن هوية الانتماء المقترن بحركة أفعال الجمل الفعلية (خمس جمل فعلية) الدالة على التجدد والعلو والإضاءة، والجمل الإخبارية تناوبت المواقع مع الجمل الفعلية المحددة في الزمن الماضي (ثلاثة أفعال)، لتنتهي الفقرة بجملتين فعليتين، فعلاهما دالان على الحاضر. وبذلك نلمس وظيفة اللغة الشعرية في خدمة الأداء التبليغي.

الفقرة السادسة

اختزلت الفقرة السادسة هوية الأصالة القومية، والكرم، والأصالة. ومن دون فاعلية العمل من أجل المحافظة عليها تصير الأصالة حلية وأثواب زينة، أو كلاماً مقدساً متبلوراً في أصداف الذاكرة، ومهمة الشاعر تفعيل بذور الأصالة بحركة هادفة؛ لذلك اقتصرت الجمل الاسمية على واحدة، وتكررت الجمل الفعلية ثلاث مرات بمسند إليه ظاهر؛ لأنّ الشعور بالنصر يبعث الفخر والزهو، وتسمو الرغبة في الكشف عن الأبطال، ومعرفتهم.

الفقرة الأخيرة

يضمر الشاعر في الفقرة الأخيرة غاية الشهيد الهادفة إلى تحقيق الهوية القومية العربية المنتظرة، وتحقيق الهوية يحتاج إلى حركة مقرونة بنشر الخبر، وبث الرواية، فجاءت التراكيب اللغوية متساوية ومتناوبة بين الجمل الاسمية والجمل الفعلية (جملتان اسميتان، وجملتان فعليتان)، وكان المسند إليه، في أربع الجمل، بارزاً، يعرب عن موقعه بناء وإعراباً، (أنا . التاء . عريشتي . العرب)، وجاء في الحالات جميعها دالاً على الأنا (الذاتية . الجماعية) العربية، المتصلة بتراثها، والمنفصلة عن سكونيته إلى حركة رملية داخلية، ترتبط بأصلها وتؤسس لولادة مغايرة في شكل التكوين.

خامساً: ماهية الجينات المترابطة والمفاعلة في البنية اللغوية

1 . تطور المفردات الدالة على الانتماء

يعكس الاستخدام اللغوي حقيقة التفكير الإنساني، وتظهر شخصية المتكلم من خلال المفردات التي يوظفها في إبلاغ رسالته، ولذلك قيل (المرء مخبوء تحت لسانه)، و(تكلموا تعرفوا)، فإذا استطاع الشاعر، أن يتواصل بلغته مع مخزونه النفسي والثقافي والاجتماعي، جاءت مفرداته مرتبطة ارتباطاً طبيعياً مع موضوعه. والشاعر في هذه القصيدة يسوق أفكاره بنمط تفسيري؛ ليشرح، ويوضح نظرته الشخصية إلى الاستشهاد بمفهومه الشمولي الكوني متقمصاً مشاعر وأحاسيس الشهيد الفلسطيني المرتبط بقضيته ارتباطاً وجودياً ومصيرياً، فكيف استطاع أن يجسد انتماءه إلى أرض فلسطين؟

. لا يوحي سؤال الشاعر بالانتماء إلى مدينة معينة، فاسم المدينة مبهم، يحتاج إلى توضيح وتفسير، مهّد له، ثم حدده في الفقرات التالية، وصفا وتسمية:

. المدينة محكومة بالظلم والقهر والاستبداد، وشعبها يسكنه الإباء والرفض.

. المدينة معروفة بفيئها وحدبها على أبنائها (أتيت يلبسني الشجر) المتميزين بعشقهم لأرضهم، وتمسكهم بها، ومن أسمائها (الجليل).

. المدينة تحرّض على الاستبسال والشهادة، وترابها يكسب نبض أبنائها عبق الطيب والشذا، إنها مدينة الحق والحقيقة، إنها مدينة أطفال الحجارة، ومدينة الشمس والقمر والزهو؛ إنها الوطن المشار إليه بـ (يافا).

. المدينة تنتسب إلى الأصالة العربية الموسومة بالإباء، والرفعة، والخير، والكرم.

. المدينة (غزة) مدينة العرب، والأصالة العربية.

جاءت حركة الانتماء متصاعدة من الإبهام إلى التلميح إلى التصريح والتحديد:

إبهام ← مدينة معروفة بالظلم = الجليل ← مدينة معروفة بالانتفاضة وأطفال الحجارة = يافا ← مدينة الانتساب العربي = غزة = عزة العرب.

انتقل الشاعر ضمن حركتين متوازيتين ومتكاملتين، إذ عبر من العام إلى الخاص، ومن الخاص إلى العام/ ليربط قضية الشهادة التي تبدو خاصة بقضية إنسانية عامة.

ضمن هاتين الحركتين كيف تجسد المسار الحركيّ لغوياً؟ وما هي ماهية أدواته الدلالية؟

المقدمة: طرح القضية

تجسد المسار الأوّل باستخدام ألفاظ عامة لا تشير إلى حركة هادفة (المدينة . السفر . رحلتك البعيدة . هودج . حلمها الوردي) وهذه المفردات يمكن اعتمادها في أية استمارة مسافر:

. المدينة: من . إلى مكان الانطلاق . وجهة السفر

. السفر = رحلتك البعيدة غياب القصد والهدف

. الهودج: أداة سفر بدائية خصصت لسيدات القوم، فهل كان الهودج ترميزاً لأنثى أم لقضية عظيمة ارتفعت الأرواح لتبقى هذه القضية محافظة على عصمتها؟

الجواب محتجب وراء شبكية التراكيب الداخلية التي تحتاج إلى قراءات وتفكيك، ومع ذلك يمكننا التقاط المسار العام المبهم الذي لم تتوضح أسبابه.

الحلم الوردي: يرتبط السفر في معظم أذهان المسافرين بأحلام وردية يرغب في تحقيقها، وهي أحلام عامة.

يتكئ القمر: مراقبة القمر والتأمل فيه موضوع عام ورد في تراث معظم الأمم.

النتيجة الأولية:

مفردات المقدمة تشير إلى قضية عامة، والموضوع يتناول قضية خاصة (مسافر غير عادي).

العرض:

1 . تحديد المعطيات الأولية

عمري حده الأقصى رصاص: فرّغ العدو حقيقة العمر من قيمه الإنسانية.

قاضي النفي يحكمني يحاكمني: يمتلك أصحاب السلطة غير العادلين أشكال المحكمة ونتائجها.

مثلي هل يليق به الرصاص: تحديد هوية المسافر النفسية والإنسانية الرافضة الذل والاستسلام.

زمن يمر.. ومرة أيامه... فمتى إذاً يحلو.. متى يأتي الخلاص؟؟؟: تحديد زمن القهر، ومشاعر الرغبة في الخلاص.

المعطى الأول: **حاكم ظالم وظروف قاسية**

2 . تحديد الهوية الذاتية والاجتماعية والوطنية

أ . استخدم الشاعر في تحديد الهوية عبارة (أنا من هناك) فكانت أشبه بلازمة يؤكد بها على انتمائه الوطني، عندما يقدم تعريفاً بنفسه سواء أكان شخصياً أم اجتماعياً أم وطنياً وقومياً.

أتيت يلبسني الشجر: جاءت هذه العبارة لتحدد ارتباط الإنسان الفلسطيني بقضيته الوطنية ارتباطاً مصيرياً نابعاً من عقيدة دينية، فربط القضية بشرف الإنسان وكرامته. والارتباط هنا يخضع لجدلية تحتاج إلى تحديد العلاقة بين الفرد وإيمانه الوطني: هل الإيمان بالقضية يحقق شرف الإنسان العربي؟ أم الانتصار للقضية يحقق الكرامة: العلاقة أشبه بعلاقة الرجل بزوجه (أنتم لباس لهن وهن لباس لكم) والقضية الوطنية لبس الرجال الأشداء تعتز بهم وتقوى، والرجال الأشداء يأتزرون بالقضية ويعتزون بها.

المعطى الثاني: **علاقة الإنسان بأرضه علاقة حتمية مصيرية**

ب . الهوية النفسية والوجدانية:

تركت أهلي الموت خبزهم الوحيد: تعيين الانتماء الوجداني = قضية عامة

وماؤهم عشق الجليل: تحديد الانتماء الجغرافي = موضوع خاص

(**أنا من الجيل الذي صبغت طموحهم الدماء... الرجاء**): تحديد الانتماء الاجتماعي الثوري = حالة عامة.

لا النفي أوقف نزف وردتهم ولا حتى السماء: إبراز الصفات الوجدانية الوطنية الخاصة بالشعوب الرافضة الخنوع.

المعطى الثاني: **انتماء الشاعر إلى جيل قهره واقع أهله، ولكنه ظلّ متمسكاً بالمقاومة والطموح والرجاء.**

3 . البرهان:

وقد تعطر نبضنا بشذى التراب: تعكس هذه الصورة أسمى أنواع التضحية المجسدة العلاقة الحقيقية بين أرض الوطن الإنسان المؤمن بقضيته، والمضحي من أجل المحافظة على شذى التراب = **قضية عامة في كل يوم ألف طفل أنجبته الشمس في يافا**: إشارة إلى أطفال الحجارة = **حالة فلسطينية خاصة وكنت.... ينتسب النخيل**: التمسك بالأصالة القومية العربية = **القضية العربية = قضية خاصة.**

المعطيات الذاتية العامة = إنسان عربي متمرد على الظلم والقهر، ومتمسك بأرضه وقضيته وقوميته النتيجة.

(**أنا إن فقدت.... كل العرب**): إيمان بالطاقات الذاتية، وأمل بنصر عربي شامل = هدف الشهيد (الشاعر) = **قضية عربية = قضية** (**خاصة . عامة**).

استطاع الشاعر أن ينطلق من قضية عامة، ليخلص إلى موضوع خاص، يلتقي فيه الكثيرون من أبناء الحياة، فزواج بين العام والخاص، ثم اعتمد التخصيص؛ ليبرهن على قضية المسافر غير العادي وأهدافه.

ثانياً: هوية الألفاظ

1 . الألفاظ الدالة على الانتماء

تظهر القراءة المباشرة وجود الألفاظ المستمدة من البيئة العربية، التي تعكس حركة الانتماء الداخلي (**الهودج . سنبلة . النخيل . عريشة**)، بالإضافة إلى مفردات مستمدة من الطبيعة العربية المتوحدة مع طبيعة المجتمعات الإنسانية، والتي تعكس الحركة الذاتية باتجاه الأنا الجماعية (القومية . الإنسانية): (القمر . الشجر . خبز . ماء . دروب . وردة . السماء . شذى . التراب . الشمس . قمر . السحب . عريشة . رمل . ظل)، وهذه الألفاظ تظهر أنّ أشكال مسارات حركة الانتماء، مهما تعددت، هي واحدة، تبدأ من منطلق شبه سكوني ضيق نحو فضائية لا هوية ذاتية لها، وإنما هوية عامة، فالانتماء إلى أرض الوطن انتماء إلى أرض الإنسان.

2 . الألفاظ الدالة على القبول والرفض

تجسدت الحركة الدلالية للمفردات على الشكل التالي:

المفردات الدالة على القبول (هودج . تحاصر . يجيب . القصاص . أوقف . يحتمي)

المفردات الدالة على التمرد (اخترت . يحكم . يحاكم . طموح . الدماء . الدروب . النفي . الرجاء . وردة . نزف . تعطر . نبض . افتخر . أنجب . يزدهي . ينتسب . رمل . ظل)

غلب على القصيدة استخدام الألفاظ الدالة على التمرد، لأنّ الشاعر يحتفظ في مخزونه الفكري طبيعة الإنسان الرافض الذل والخنوع، والخارج على الأعراف، وهي سمة معظم الشعراء الراغبين في الانتقال من خصوصية الانتماء الأصيل إلى حركة تتجاوز الجمود والسكون، وبذلك برز انتماء الشاعر إلى حالة إنسانية عامة، تتجاوز مساحات الخصوصية.

3 . الألفاظ المستمدة من الطبيعة

تعكس الألفاظ المستمدة من الطبيعة (القمر . سنبلة . الشجر . الدروب . وردة . شذى . التراب . الشمس . قمر . النخيل . السحب . عريشة . رمل) ارتباط الشاعر بمخزون فطري طبيعي مشحون بمظاهر ومرئيات عامة يتوحد بالنظرة إليها أبناء الحياة جميعاً (القمر . الشمس . السحب) وهي مظاهر عامة تشير إلى العلو والرفعة والإضاءة والخير والحقيقة، بالإضافة إلى مرئيات خاصة بأبناء الريف المنتسبين إلى الفطرة والعفوية والطبعية (سنبلة . الشجر . عريشة . النخيل)، وهي عناصر طبيعية ملموسة، أما كلمتا (وردة . شذى) فعلى الرغم من انتساب الكلمتين إلى الطبيعة، فهما تدلان على محسوس غير ملموس، وطيب الشهادة محسوس غير ملموس عند جميع الأمم، والطريق إلى تلمس طيب الشهادة له دلالاته اللفظية المستمدة من الطبيعة (الدروب . التراب . رمل).

ثالثاً: البنية الفنية للقصيدة

قامت القصيدة بنية فنية تعتمد النمط التفسيري لظاهرة الاستشهاد الاختياري، والتي أوحت للشاعر بحقيقة مشاعر الأبطال، وهم يقدمون أرواحهم قرابين على مذابح الكرامة والإباء، إنهم يسيرون إلى أقدارهم بتخطيط مسبق، شأن مسافر يحضر لرحلة؛ لأنهم يؤمنون بأن استشهادهم يبشر بولادة مرحلة مغايرة، تنقل الشعوب العربية إلى واقع أكثر إشراقاً وزهواً.

تمايزت لغة القصيدة، بألفاظ سهلة، من حيث الاستخدام المعجمي، ومتنوعة الدلالة، من حيث التداولية البلاغية، سواء أكان ذلك الإبدال التلفظي أم الإبدال الافتراضي، فجاءت القصيدة بناء فنياً هرمياً، تتردد في هيكل تراكيبها موسيقى داخلية فاعلة، ومؤثرة في نفس المتلقي.

ffff

البنية الفنيَّة في قصَيدة الرِّثاء
عند الشَّاعر حامد حسَن

يوسف مصطفى– سورية

1. ما هو الرِّثاء :محاولة تعريف"

نغادر الدنيا فرداً فرداً، بعد رحلة عمرٍ تمتدُ السنين الطوالَ أحياناً.. تشكِّلُ ببياض نهاراتها وسواد لياليها، زمناً من الضنى والجهدِ والعملِ والعطاءِ، نغادر ويبقى وميضٌ من الذكريات في خيالات الأهل والأحبة والأصحاب، تُتلى أحاديثُ سمرٍ، ودموع كآبةٍ، ونوح آهاتٍ، وكمون وَجدٍ، وبقايا صورٍ وخيالاتٍ، ويأتي الشاعر ليؤرخ اللحظةَ، أبياتاً وأغاني وعِبراً ومشاهدَ ودموعاً، ويقدِّم شريطاً لونياً، يرسم فيه مقاطع زمنيةً ومحطاتٍ معرفيةً، ويؤرخ لحظاتٍ من حياة الراحلِ. تقدِّم بعضَ ملامحِ سيرته، تمدُّ خيوطَ الوصل بين العدم وزمن الحياة. وهنا يبرز دور الشاعر المبدع في توظيف المناسبةِ التوظيفَ الفنيَّ والأدبيَّ والتاريخيَّ والجماليَّ والفلسفيَّ. عبرَ قدرته الإبداعية، وأدواتهِ الشعرية، وغناه الوجدانيِّ. وامتلاكه بيادر الشعرِ. ومعرفتِهِ شطآنَهُ وأغواره.

والمراثي كفنٍ شعري قديمةٌ في أدبنا العربي، عَرفتها الجاهليةُ، والخنساء في الإسلام، وشهدتها العصور المتتالية. مروراً بأعلامٍ: كالمعريِّ، وأبي تمَّام، والمتنبي، والبدويِّ وغيرهم.. حيث يكادُ النِتاج الشعري في الرِّثاء بشكِّل مكتبةً شعريَّة كبيرة. في أدبنا العربي. وقليلةٌ قصائد الرِّثاء التي شكَّلت ظاهرةً شعرية، ونموذجاً فيه الفرادة والغنى النوعي، حيث غلب النظم، والمديح التقليدي، وبعض المبالغات الشعرية المألوفة على قسم كبيرٍ من أشعار الرِّثاء.

2ـ عناصر قصيدة الرِّثاء في شعر الشاعر حامد حسن:

يمكن بشيءٍ من القراءة المدرسيَّة.. أن نقسِّم عناصر قصيدة الرِّثاء، التي ساهمت في بناءِ الصَّرحِ الشعري للقصيدة الرِّثائية عند الشاعر حامد حسن إلى نوعين من العناصر:

آ. عناصرُ خارجيةٌ ماديةٌ: تتجلى في التوظيف الوصفيِّ لعناصر البيئة الطبيعية للمرثي: قريته، جبالها، ودياها، أنهارها، أشجارها، روابيها، منعطفاتها، نسائمها، غروبها، شروقها، صباياها، رعاتها، سماؤها....الخ.

وما ينبثق من عناصرَ أصغرَ، وحركاتٍ مادية تصدر عن هذه العناصر.. كالأغصان من الأشجار، والسفح من الجبل، والحصى من الدرب، والأصيل من الشمس، والمفترق من الدروب، والرَّشاشِ من الربيع، والعبير من الزهر، وهنا لابدَّ من الإشارة إلى القدرة المتميّزة لدى الشاعر في اختيار العناصر الخارجية المناسبة: لفظاً أو مُرادِفاً. لتنسجمَ مع النسق الشعري، ومع انسكاب البيت، وبالتالي لتتفاعلَ مع العناصر الداخلية.

ب . عناصر داخلية: وتشكل القسم الثاني والأهمَّ والأدقَّ في بناء العالم الداخلي لقصيدة الرثاء، حيث تستشرف العناصر الداخلية، لتتجلّى بمستوى علاقة الشاعر بالمرثي، ودرجة المصاحبة، ومستوى حالة التواصل الوجداني، ونوعِ الدخول في عالمِ الراحل. بشيء من التوحد والمشابهة، أحياناً، وعرضِ نماذجَ من الذكريات، تصوِّر طبيعة التدفق العاطفي صوبَ المرثي، ومستوى التناغم الإنفعالي الهادئ،

والمتوثِّب بين الشاعر والمرثي، حيث تتشكلَّ حالةٌ مناخيةٌ. شعريَّةٌ تتناسبُ وشخصَ المرثي، ونموذجَ النمط البطلي لديه، شهيداً، أو أديباً، تقيَّاً، و شاعراً....الخ، ولا بد من عرض نماذجَ شعريةٍ كشاهدٍ على هذا التحليل، يقول في رثاء أديب الطيَّار[1]:

واكَبَتْ نَعشَكَ الحَبيبَ القُلوبُ والسَّنا في رِكابِهِ والطيُوبُ

هزَّها لا عجُ الحنَينِ ولا عيَبَ إذا شيَّع الحَبيبَ الحَبيبُ

ما عَبرنا الدُّروبَ نحوكَ إلاَّ شاركَتنا بما يُذيبُ الدُّروبُ

أنتَ بين الضلوعِ وهجُ لهيب ربَّما مزَّقَ الضُّلوعَ اللهَّيبُ

يا وَجيبَ القلوبِ في يومِ منعَاهُ وذِكَراهُ.. رحَمةً يا وجَيبُ

غادَر العَندليبُ عن أيكةِ الشعرِ وأبقى شهَيقهُ العَندليبُ

شاعرٌ شابَ سالفاهُ ولكنْ قلبُهُ مثلُ شِعرِهِ لا يَشيبُ

تتجلّى العناصر الخارجية في هذا المقطع الشعري "بالنعشِ، وبالسَّنا، أي النُّور، وبالطيوب، أي العطور المرشوشة على الجِنازة، وبالدروب . جمع درب . لأنَّ الدَّرب الواحد لا يكفي من زَحْمِ المشّيعين، بالضلوع، واللهيب، والقلوب، بالعندليب، والأيكة، بالشيب...الخ.

إذا نظرنا إلى هذه العناصر كمفرداتٍ، نجدها ماديَّةً بجوهرِها... لكن عندما تدخل العالم الشعريَّ للشاعر، وتُصقَلُ بمستوىً من الوجدان والعاطفة، وتُصَاغُ موسيقاها. عبر الترتيب الشعري، وقدرة البناءِ، والإصغاء، العاطفي، وحالةِ التواصل الشاعري مع المرثي... يظهر الجوُّ الشعريُّ العامُ لينعكسَ لدى المتلقي عالماً شعرياً بكل مستوياته الجمالية.

عندما يقول الشاعر: واكبت نعشك الحبيبَ القلوبُ، فيستخدم لفظ المواكبة والموكب، لهذه المفردة إيقاعها. وللموكب جلالُهُ، غيرَ أن نقول: الحشد أو الزحام، أو غيرَ ذلك، ولعب تقديم المفعول . الحبيبَ . على الفاعل . القلوبُ . لعبَ بنائيةً رائعةً، وانسجاماً نسقياً أمَّا السَّنا والطيوب، ومواكبتُها للمواكب فقد فتحت عالمين: عالماً ضوئياً عبر السَّنا وهو النُّور في بهائه، وعبر الطيوب، وهي الشذا في ربيعه، ممَّا أغنى الجوَّ الجنائزيَّ بالمهابةِ الحسيَّةِ والنفسيَّة.

أمَّا استخدام الجمع في قول الشَّاعر:

ما عَبرنا الدُّروبَ نحوكَ إلاَّ شاركَتنا بما يُذيبُ الدُّروبُ

أضاف الشاعر هنا إيقاعاً نونياً جماعياً: ما عَبرنا . شاركتنا . حيث استطاع الوجدان الجمعيُّ في المشاركة، أن يضفيَ حياةً على الدروب التي شاركت. بما يُذيبُ، دلالة مستوى المشاركة وأُفقِها.

أمَّا المغادرةُ، والعندليبُ، والأيكُ، والشيب في قوله:

غادر العندليبُ عَنْ أيكةِ الشّعرِ...الخ، ففيها رحيلٌ واضحٌ، وحضورٌ باقٍ، فالمغادرة والرحيل تمَّا كفعلٍ خارجي، وكحركةٍ ماديَّة. ولكنَّ الشهيقَ وهو النتاج الداخلي للراحل العندليب باقٍ كفعل وجداني صادرٍ عمَّا هو أبعدُ من الماديِّ الراحل.

أمَّا شيبُ السالف وشبابُ القلب فهو فناء الماديِّ وبقاء الروحيِّ، وهذه حقيقة كبرى، وكشف شعري في فناءِ المظاهر وبقاءِ الجواهر. حتَّى إن فعل المغادرة كحركةٍ ماديةٍ لا يوحي بالعدم النهائي، فالآثار باقية.

(1) أديب الطيار: شاعر وأديب من مدينة صافيتا.

3 . السِّياق العام: "سيرة قصيدة الرثاء في شعر الشاعر":

آ. **المطَالِع**: لا شكَّ أنّ لكل عمل فنيّ أو أدبيٍّ مدخلَهُ، فهو في المسرحية: بداية الظهور على خشبة المسرح، من قبل الممثلين، والانعكاسُ العام الذي تتركه الحركات الأولى، للممثل، والكلماتُ الأولى لديه من تأثيرٍ، وانطباعٍ لدى المشاهدين.. يشكل حالة لدى المتلقي، قد تشدُّه أحياناً، متابعاً حتَّى نهاية العمل المسرحي، مأخوذاً ببدايات التلقي، وهي في الموسيقا. المقدمة الموسيقية للأغنيةِ، وما يمكن أن تمدَّه من جسور بين السامعِ، ومتابعة للأغنية، وبين بقية المقاطع الموسيقيةِ والنغميةِ في الأغنية بكاملها. (1)

وعلى ذلك نستطيع القول: "إنَّ ذلك ينسحب على الشعر، وتشكلُ المطالع الشعرية، أو بدايات نهوض البناء الشعريّ في القصيدة... تشكِّلُ ما سميّ لدى النقاد القدماء "**ببراعة الاستهلال**"

أي القدرةِ المتقدمةِ لدى الشاعر في تكوين المطلَع الشعري، لفظاً موسيقياً، معانياً، مشهداً عاماً، أو رؤية عامةً، في سياق بناءٍ شعري متقدم، يشيع جوّاً في باقي القصيدة، أو يأخذ القارئ بنشوة شعرية تتابعه حتَّى نهاية القراءة الشعرية وما بعدها.

إنَّ هذا الدويَّ الخاص لمطالع القصائد، يشكلُ **البرهة الشعرية**، بين حالة المتلقي القارئ قبل الدخول في العالم الشعري، ودخولهِ العالم الشعريَّ، بكل أجوائه، التي تحمل القارئ على أجنحتها طيلة الرحلة الشعرية.

بعد هذه المقدمة ننتقل إلى القول: إنَّ مطالع قصائد الرثاء وعند الشاعر حامد حسن.. تحمل في سياق تكوينها العام معنىً ومبنىً، عالماً شعرياً... هو جزءٌ من الرؤية العامة للشاعر على صعيد المعنى كبعد فكري، وعلى صعيد البناء الشعري كجانب فني، وعلى صعيد الدرس الشعريِّ.. إنْ صحَّ التعبيرُ أنَّ القصيدة درس شعري. تشكّلُ مطالعهُ خلاصةً شعريةً، يُقرأ من خلالها موجزٌ لحالة المرثي. /بطل القصيدة/ قبل أن تُفَصِّلَ أبياتُ القصيدة الأخرى، هذه الخلاصة الشعرية.

لنأخذْ مثالاً على ذلك، ونسلِّطْ بعض الضوء التحليلي عليه، يقول الشاعر في رثاء المحامي حبيب حسن: (2)

ذكرى أبي فرجٍ على الأسماعِ — نَغَمٌ وجيعُ اللَّحنِ والإيقاع
ذكراهُ مثلُ نعيِّهِ ونعيُّهُ — حُرَقٌ جَمَدْنَ على شِفاه النَّاعي
عَبَرَ الحياة وكل موقعِ خُطوةٍ — دُنيا من العشرات والأوجاعِ
ويرى الصراعَ مع الحياةِ عقيدةً — ما قيمةُ الدنيا بغيرِ صراعِ؟
أعطى وأبدعَ والحياةُ مدينةٌ — للجَهدِ، للمعطينَ، للإبداعِ

إنَّ هذا المطلعَ القصائدي "يؤرخ سيرة حياة المرثي، ويقدِّمُ عبر الخلاصة الشعرية وصفاً عاماً، ولكنه زمنياً يحيط بمراحل حياة البطل، (وأنموذجي) بداية ونهايةً، عقيدةً ونضالاً، وأنموذجه فكراً وسلوكاً، أمَّا براعة الاستهلال، وبرهَةُ الدخول في العالم الشعري، فتجلّت كما يجب أن يكون التجلي، على كافة مستوياته الجمالية، والإبداعية، في هذا المطلع.. فعندما يقول الشاعر:

ذكرى أبي فرجٍ على الأسماعِ — نَغَمٌ وجيعُ اللحنِ والإيقاعِ

يبدأ الشاعر بذكر المرثيِّ وما تشيره الذكريات من شؤونٍ وشجون، ثمَّ ينتقل ليقول إنَّ الذرى نغمٌ لكنه وجيعٌ فيه التفجع، والفقد، عبر كل إيقاعاته، ويأتي التوضيح وبنفس اللفظ في البيت الثاني:

ذكراهُ مثلُ نعيِّه ونعيُّهُ — حُرقٌ جَمَدنَ على شفاه الناعي

(1) العكس تماماً في حال حصول الاستجابة الأولى. كون العمل لم يشدَّ السامع بداية.
(2) محامٍ من قرية القلعة ـ منطقة الدريكيش.

حيث يقيمُ الشاعر ربطاً. جميلاً.. يؤكد فيه أنَّ تَذَكُّر الراحل وذكراهُ شبيهة بنعيه لحظة الوفاة..

ودلالة تأثير الراحل في النفس، وسرعة حضور الفاجعة حال تذكره وذكره، يتابع ليقول:

إنَّ النعيّ نارٌ تجمُد على شفاه الناعي، وهذه صورة حارة في وصف هول الحدث ولحظة النعي. كجزء من الجوّ الفجائعي الذي خلقه رحيل الراحل.

أمَّا سيرة حياة البطل المرثي فتأتي وصفاً مبدِعاً في قوله:

عَبَرَ الحياة وكل موقعِ خطوةٍ دنيا من العثرات والأوجَاع

لقد قضى الراحل حياته، وكانت عبوراً سريعاً، لكنَّها في الحقيقة تشكلُ كلُّ خطوة فيها، زمناً ودنيا من العثرات والمعاناة، حيث لحظاتُ السعادة تمضي سريعاً، أمَّا أوقات البؤس والمعاناة فهي دنيواتٌ، وعوالمُ من الألم تبقى وتدوم.. لذلك كان موقع الخطوة، وهو القسم الزمني الواحد من حياة المرثي "دنيا" لقد لعبت هذه المبالغة الشعرية وإنْ كانت بغالبها واقعيةً في حياة المرثي.. لعبت إضفاءً معيناً له خصوصيته في وصف حياة الراحل ومستوى المكابدة فيها:

يُكمل الشاعر سيرة حياة البطل:

ويرى الصّراعَ مع الحياة عقيدةً ما قيمةُ الدنيا بغير صراع

أعطى وأبدع والحياةُ مدينةٌ للجهدِ "للمعطينَ" للإبداعِ

فهو بطل يؤمن بالصّراع في الحياة، وأن الحياة موقف وعقيدة، هكذا يرحل البطل بعد أن أعطى وأبدع، وختم الشاعر سيرة البطل في المطلع بتقرير حقيقةٍ كبرى في الحياة، وهي: أنّ الحياة مدينة لكل المعطين والمبدعين والمجاهدين.

وكأنَّها حكمة القصيدة الصغيرة، أو الخلاصة الشعرية لسيرة البطل.

إنَّ قراءةً شعريةً متأنية لهذا المطلع القصائدي نغماً، معنى، عاطفة، إحساساً، تداعياً وتراتباً شعرياً، وانسياباً عاماً في المقاطع الشعرية، واختيار المفاصل عريضة في رحلة البطل، وهي: العقيدةُ، والمواقفُ، والصراعُ، والإبداعُ، كل ذلك أعطى الدويَّ الشعريَّ المطلوب لهذا المطلعَ، وشكلّ براعةَ الاستهلاك ولحظةَ الإبداع الشعري بكل مكوناته الجمالية والنفسيَّة.. الداخلية والخارجية، وفي تقديري إن ذلك ينسحب على جميع مطالع قصائد الرثاء عند الشاعر حامد حسن.

يقول في رثاء العميد محمد جميل حرفوش[1]، مطلع القصيدة:

الغَدرُ أطفأَ يومَ أطفأَكَ السَّنا واغتال من دنيا المُنى دفءَ المُنى

ورمى غداةَ رماكَ مُهجةَ أمّةٍ وغداً وتاريخاً وأَثكل موطنَا

يا موسمَ الشهداءِ إنَّ بني أبي كانوا القطافَ وكنت موفورَ الجَنى

أنا ما عَرفتكَ يا محمّد إنمَّا بالسمَّع يُنتَهبُ الجمالُ ويُجتنى

ما كانَ أبلغَ لو رثيتك صامتاً وغدوتُ من بعضِ الفصاحة ألكنَا

ويقول في رثاء الشاعر وصفي قرنفلي [2]. مطلع القصيدة:

مضى وخبّأهُ في صَدرِهِ الأبَدُ وغصَّ باللحّنِ والأغُرودة الغَردُ

وعاش كالحقّ منسيّاً ومضطهداً ومرَّ كالطيِّفِ لم يشعر به أحَدُ

([1]) من قرية المقرمدة ـ بانياس ـ استشهد في لبنان 1982

([2]) شاعر معروف من مدينة حمص ـ توفي عام 1973

عَبَرتَ كالظلّ لم يَعلقْ به دنسٌ وعشت كالنُّور لا حقِدٌ ولا حسدُ
ماتَ الأبيُّ فكانَ الموتُ مولدَهُ مَنْ ظنَّ؟ من قالَ: أنَّ الموت لا يلدُ؟

يقول في رثاء علي محمود معروف[1]. مطلع القصيدة:

نمَّ العبيرُ ونمَّ طيبُ العُنصُرِ عمَّنْ توَسَّد في الضريح الأَنَورِ
أنا في نديّكَ يا عليُّ مُطوِّفٌ وكأنني بين الصّفا والمشعرِ
طافَ اللِدات به ويُؤجَرُ منهمُ حرُّ الضمير وغيره لم يؤجرِ
قبلتهُ ومسحتهُ فعلى يدي شفقٌ وفي شفتيَّ طعمُ الكوثرِ
ويُجَنُّ بي لهفي عليكَ ولوعتي حتَّى أكادُ أراكَ بين الحُضَّرِ

يقول في رثاء المحامي محمد الخير[2]. مطلع القصيدة:

مضى عَجِلاً!! أضَاقَ بَنا مُقَامَا؟ فأيقظ راقدَ الذكرى وناما!!
عَبَرتُ على النَديِّ فلا لدِاتي هُناك ولا السُّلافُ ولا النَّدامى
فأغنى بالنزيفِ جراح قَلبي وما اندمَلَتْ مَواجعُهُ القُدامى
وأظمأَ مُقلتيَّ فلا تباعاً تَرودهُما الطيُوفُ ولا لماما
أطالَ الليلُ رحلتَهُ فدربي تَلبّدَ يا أبا مُضرٍ وغاما

نظرة عامة لهذه المطالع جميعاً.. نجد هناك جملة خصائص. تشكل الإطار العام لمطالع قصائد الرثاء لدى الشاعر.. تظهر هذه الخصائص بتقديم خلاصة شعرية لحياة الراحل، عبر اقتناص لحظات من زمن حياته، وتصويره، وإسقاط حالات عاطفية، وجدانية فيها. تقدم المطالع بشكل عام صورة عامة للبطل عبر مشاهد من حياته، كما يؤدي بناء النص المطلعي، ومنطقية تسلسل الحدث والزمن، والحالة الشعرية والعاطفية، وانسياب موسيقا النص، وتناسب الإيقاع العام للمطلعَ مع نموذج البطل وشخصيته [3] وحكمة المطلع أحياناً تؤدي كلُّها متناسقةً ومنسجمةً، بُعداً مطلعياً، ونهوضاً واضحاً يستمر عبر مفاصل القصيدة كلّها، يؤرخ للمرثي، زمناً مضى، ويحضِرهُ على جناح الرحلة الشعرية صوراً وألواناً.. مواقفَ وعَبَراً، أنغاماً وحركات.

إنَ المقطع المطلعي للشهيد حرفوش: أطفأك الغدر، واغتيال المنى، والبعد الوطني في مهج الأمة وغدها، ومواسم الشهداء، ثمَّ تمنيِّ الرثاء بالصمت، وما أبلغ لغة الصمت.. كلُّ هذه دلالاتٌ رمزيةٌ، لمجمل خصائص البطل ولونيته.

أمَّا غياب وصفي قرنفلي، فهو غياب البطل الراحل عن أعيننا، الباقي في صدر الدهر رمزاً للخلود، إنّه الحقُّ المنسيُّ، والطيف العابرُ، والظلُّ النظيف، والنُّور بالشفافية.

هذه كلُّها تقدم خلاصةً شعريةً، لسيرة البطل، وخصائصه النفسيةِ والسلوكية، إباءً وحقاً وظلاً وقيماً إنسانية.

أمَّا العبير والطيب، والضريح المنوَّرُ، واللداتُ الزائرون، الحاجُّون إلى الضريح، والشفق والكوثر، فكلها تؤرخ جزءاً من صفات الراحل "معروف" وهي بعض من خلاله الدنيوية وصفاته الحياتية.

أمَّا رحيل محمد الخيّر فهو رحيل البطل الذي ضاق ذرعاً بما عانى وشاهد ولاقى، وطال ليله، وقست الدرب، واشتد العناء.

---

(1) من قرية منور ـ جبلة ـ وجه اجتماعي
(2) محام من جبلة ـ عمل في الحقل السياسي البعثي والوحدوي
(3) المقصود لكل بطل نوع من الرؤيا والخطاب الشعريّ

ب . الوصف والذكريات: "الرحلة الرومانسيّة في قصيدة الرِّثاء عند الشاعر حامد حسن":

بعد أن ينهي الشاعر البناء المطلعي للقصيدة، ويقدّمُ سيرة حياة البطل، عبر تصوير مفاصَل عريضةٍ من حياته، يُهيئُ الشاعر بذلك مدخلاً شعرياً... ينتقل منه إلى أغراضٍ أخرى، وعوالمَ شتّى.. تختلف بين ذكرياتٍ وتاريخٍ، وصورٍ ومشاهدَ، وحكمةٍ وأقوالٍ..

لكن يربطها جميعاً علاقة تواصلٍ وتداعٍ، وانتقال بين غرضٍ وأخر، لا تشعر فيه بالمسافةِ الفاصلةِ بين الموضوعين، وذلك بسبب دقةِ بناءِ الجسر الشعري، في الانتقال بين مقطع وأخرَ.. حيث يبقى الجو العام، وتبقى دائرة الفعل الشعريّ، بحدود المناسبة وجوّها، وهي الرحيل، وحضور المرثي عبر الحروف والكلمات والموسيقا والجملة الشعرية.

إنّ من أروع جماليات قصائد الرثاء عند الشاعر حامد حسن. هي الانتقال خلال القصيدة إلى مقاطع وصفيةٍ "**هي الرحلة الشعرية الرومانسية في قصيدة الرثاء**". يتوحّدُ فيها الشاعر مع المرثي، وتعادُ لحظة الحياة، ويُرسَمُ عالمٌ رومانسيٌ. بكل أبعاده المادية والمعنوية.

تشكلُ عناصرُ الطبيعة مساحةً لونيةً، وحركيّةً، ويحضرُ الشباب بحضور الأنوثة والجمالِ. وبعض مشاهد الغرام العاطفي لكنَّ الرحلة الرومانسية مع الأنثى، وإن حملت بعضَ التفاصيل والمشاهدِ، تبقى حالة استحضار للذكريات، يرافقها حالةُ الأمل المتلاشي، من خلال القدم والفقدِ، مهما استنهضت عدمية البطل، واستقويَ عجزهُ.

يقول الشاعر في / رحلته الرومانسية / . من قصيدة الرثاء في أديب الطيَّار:

عاد آذارُ يا أديبُ وآذا ... رُ رفيفٌ وأغنياتٌ وطيبُ

عربَدَ العِطرُ في الحقول النَدايا ... وانتشى الشاطئ النغيمُ اللَّعوبُ

فعلى السَّفح راقصٌ ومُغَنٍّ ... وعلى التّل عازفٌ وخطيبُ

وعلى رفرف المقاصير غيدٌ [1] ... يَعْذَبُ الشَعُر عندها ويطيبُ

رَجَّعَتْ شِعركَ الغويَّ فراحتْ ... وهي سكرى وكل ثغرٍ خضيبُ

ثغرُها مثلُ كأسنا عندميٌّ ... يجمَدُ الفجرُ فوقهُ ويذوبُ

قُمْ بنا نَسرقِ الأصيلَ من الشمس ... فقد ذهَّبَ التلالَ الغُروبُ

قُم بنا ننهبِ الدنان ففي قلبي ... إلى نهبِها حنينٌ مذيبُ

كيف أنسى على المُطلَّةِ لقيا ... نا وقد لملَم الشعاعَ المغيبُ

نحنُ والشعرُ والهوى والمنى ... والليلُ والعَاطران ثغرٌ وكوبُ

زَغرَدت عزَّةٌ وماسَت لميسٌ ... وصَبَتْ كوثَرٌ وغنَّتْ عَريبُ

لو همى عطرهُنَّ بالبيدِ جُنَّ ... الرملُ من شوقهِ وحَنَّ الكثيبُ

كيفَ لا نستحمُّ بالفجر والعِطرِ ... ونحسو كؤوسَنا ونغيبُ

كلُّ نعُمي وراء هذا فإنيّ ... مُستهينٌ بأمرها مُستَريبُ

نحنُ مَنْ يَعبُدُ الجمالَ ... ولو كانَ ضَلالاً فإننا لا نتوبُ

تبدأ الرحلة الرومانسية هنا: بذكر آذار ربيع الدنيا والحياة، وآذار رفيفٌ وأغنياتٌ وطيبُ، فالعطر لم يَعُدْ شذاً، أو فوحاناً.. بل هو موجاتٌ، تعربد في حقول يغطيها الندى.. أمَّا السفوح فمن طائرٍ يغني وأخرَ يرقص، وثالثٍ يخطب في جمع من الطيور، ورابعٍ يعزف كمانه، لتشكل جميعها (كورالاً) موسيقياً في هذا الجو الأخضر، المندى برفيفه وطيبه.

([1]) الإشارة: إلى فرندات صافيتا وصباياها. بلد أديب الطيار

أمّا المقاصير وشرفات المنازل فقد خرجت غيدها من مخادعها بعد شتاء طويل...

لِترمقَ ولتصقُلَ كُحلَ مآقيها بجمال الربيع، والغروب أحال التلَّ رابيةً صفراءَ ذهبيةً. أمام هذا العامل الرومانسي الحالم تتحرك الحالة الخمرية في النفس، وتطيب الرحلة العصرية إلى المطلّة، وباقةَ الصبايا صَدْرُ موكب الرحلة. وبطلا الرحلة بدأاً يحتسيان الخمر في حالة من النشوة والزهو، وهناك تنعقد حلقات الدبكات والرقص وتختلط العطور بالخمور، وتبلغ الذروة الرومانسية حالة الإحساء حتَّى المغيب، ويتجلّى البطلان بطلين خمريين مستهينين بكل شيء. متعبدين في محراب الجمال كحقيقة كبرى ومصدر الهام عظيم.

يلاحظ في هذه الرحلة منطقيّةُ تداعي الفعلِ والحدث، فمن مقدمة وصف الربيع، وحضور عناصر الطبيعة كافةً، الندى . العطور . الطيور . ثمَّ العنصر الأساسي، وهو الأنثى، من خلال مشهدين لها، مطلةً من على مقاصير المنازل، ومسافرةً إلى مَطلّة الضيعة ورابيتها لقضاء (السيران) بمواكبة بطلي الرحلة. الراحل المرثي والشاعر المؤرخ للزمن الرومانسيّ عبر حالة الدخول في العالم الرومانسي. لا عبر الحياد الوصفي والمشاهد البعيدة، وتبلغ الرحلة ذُروتها أو ذروة الانفصالِ العاطفي فيها، من خلال الحالة الخمرية، واحتساء الدنان حتَّى المغيب، حيث يسقط قناع القمع الاجتماعي، ورقابة الخوف والقلق، ويطلق عِنان الطبيعة الفطرية، وتلبية نداء النفس والجسد، حتَّى لا يبقى الخُواء وحالةُ الحلمِ والبِعاد.

إنّ رحلة البطل الرومانسي في قصيدة الرثاء هنا هي: كشف خاص وإطلالة زمنية، تحمل في طياتها حنينَ العودةِ إلى الشباب، كما تحمل المقارنة بين شباب الأمس ونضارة المنى، وبين عدمية الفناء والتلاشي اليوم، برحيل أحد بطلي الرحلة...

بهذا الشكل تطرحُ القصيدةُ جدلية الموت والحياة، وما الذكريات سوى مقارنة بين ماضٍ عاشه البطل الراحل، وبين حاضرٍ هو الفناء في لُجَّةِ العَدم.. إنها المعضلة الفلسفية الكبرى "الحياة والموت" حقيقتان كبيرتان تشكلان علَّة الكون بدايةً ونهايةً، وما نهب الدنان حتَّى المغيب، لدى البطل الرومانسي سوى محاولة اقتناص ما أمكن من مُتع الحياة ولذائذها، ومحاولةِ احتواءِ ما أمكن من مادتها، لأنَّ البطل مدرك نهاية رحلته.

لننتقلَ إلى تحليل رحلة أخرى في قصيدة أخرى... أمضى الشاعر فتراتٍ من شبابه الأول وصباه، متنقلاً بين قرية وسفح، بين وادٍ وخميلةٍ، من ظلٍّ إلى نبعٍ، من ضفةٍ إلى ساقيةٍ، وكانت قرية الملاَّجة [1] ناحية حمين.... هذه القرية الجملية التي ترقد تحت أفياء أشجار السنديان والدوالي، وتحتضنها كروم الزيتون، وتهجع مُطِلَّةً على واديها الجميل، كانت إحدى محطات شبابه الأول، جلساتٌ وسهراتٌ، مشاويرٌ وذكرياتٌ، علمٌ ومعرفةٌ، أنسٌ ومحبةٌ، يعود إليها الشاعر عام 1982 راثياً أحد الأصدقاء والخلاَّن، ويقف تحت ظلال القرية، تستنهضُهُ الذكرياتُ، وتبدأ الرحلة الرومانسيّة لديه "يقول من قصيدة في رثاء الشيخ سلمان أحمد الخطيب [2]

المحدّث. المؤرخ . الملاجة:

على هذي التلال وكلِّ سَفحٍ	**بها وزَّعتُ جزَءاً من كيَاني**
نثرتُ على مَدارجها شبابي	**وأحَلامي وبعضَ العنفُوانِ**
وأُشفِقُ أَنْ أَجوزَ على حصَاها	**وأحسَبُ أنَّه حَدَقٌ رواني**
عَبَرتُ بضَاحكِ الوادي ولما	**أثرتُ الذكريَات به بكاني**
نَزلتُ على ملاعبِ عدوتيهِ	**وعُمري خمسَتان وخمسَتانِ**

(1) الملاجة ـ قرية جميلة تتبع حمين ـ منطقة الدريكيش

(2) رجل علم وفقه ومعرفة بالأنساب

عَبَرتُ به وكلُّ رطيبِ غُصنٍ	**تطاولَ واشرأَبَ لكي يَراني**
وتغمزُنُي الورُودُ وأيُّ مَعنىً	**لبادرةِ الهَوى بعَد الآوانِ**
ولمْ أَعَلم وللنسماتِ بَوحٌ	**وَجيعٌ هَلْ رثى لي أمْ رثاني**
لئن ذَبُلتْ جَنائنُهُ فشعري	**يُعيدُ إليه نَيسَنَة الجنَانِ**
لأجفاني إذا طوفتُ فيه	**وقلبي دَمعتَان وأنتانِ**
تَنكَّرَ لي الشبابُ ونالَ منّي	**مشيبي واغتنيتُ عن الغَواني**
تَعبتَ مِنَ المضيِّ به وأني	**أَزُفُّ لكلّ مَنْ عَبَرَ التهاني**
ولم أغفل مَلامَ القبرِ لمّا	**حوى بعضَ اللِدَّاتِ وما احتواني**
وعاتبتُ الَّردى لمّا استجابوا	**لداعيَّة الرحّيل وما دعّاني**
طويتُ الدَّرَب أكثرَهُ وظلّتْ	**هنالكَ خُطوة أو خُطوتانِ**

نستطيع أن نلاحظ وحدانية البطل في هذه الرحلة، وحضور عناصر الطبيعة: التلال . المدارج . الحصى . الوادي . الغصن الرطيب . بوح النسيم . الجنائن . غمز الورود . واستنهاض الذكريات في البيتين الأولين، ثمَّ هناك القاسم المشترك الذي يجمع هذه الأبيات داخلياً، إضافة لانسجام بنائها الفني.. ألا وهو الرقة، والنغمة الأندلسية في وصف الطبيعة، ثمَّ الحنين الهادئ الذي يكتنف جميع الأبيات، والنجوى القائمة بين البطل وعناصر الطبيعة.. فحصى الوادي تراه، والوادي يبكيه، والأغصان تمتدُّ لتناوله وتنظر إليه، ويقيم المقارنة بين رحلته الأولى تحت أفيائها، والشبابُ في ريعانه، وبين رحلته اليوم وقد علاه المشيب.. أمَّا غمز الورود اليوم، فقد فات أوانُهُ، لأنَّ هناك مسافةً زمنيةً بين الورود في شبابها، وبطل الرحلة اليوم، وقد جاوز الستين، أمَّا بوح النسيم فهو رثيٌ لحاله، ورثاءُ له. إن هذه الرحلة بشكل عام، على طابعها الرومانسي، ومناجاتها الطبيعةَ، يلفها نوع من (التراجيديا) الداخلية، تتجلى في مناخ شعري. فيه الذكريات والأسى، والحنين والوداع، والإشفاقُ، وملامحُ الرحيل، والنزعة الزهديَّة، ويبلغ الأسى الهادئ المسافر رويداً في أعماق النفس حالة الذروة في قوله:

لأجفَاني إذا طَوَفَّتُ فيهِ وقَلبي.. دمعتَانِ وأَنتَّانِ

دمعةٌ على شبابٍ مضى، وماضٍ رحل بكل ألوانه، ودمعةٌ على حاضرٍ أحياه ولم يبقَ إلاَّ القليل، أَنَّةٌ على زمنٍ سالفٍ مضى لن يعود، وأَنَّةٌ ثانيةٌ على زمن حاضر أعيشهُ[1].

ولعلَّ من الصور الحركية الجميلة في المقطع قول الشاعر:

عَبَرتُ به وكلُّ رطيبٍ غُصَنٍ تطاول واشرأَبَ لكي يراني

أما جمالية استخدام العدد في قوله:

نزلتُ على ملاعبِ عُدوتيه وعُمري خمسَتان وخمسَتانِ

إنَّ هذا الجمع الشعري، قد أبدع الشاعر في صياغته رويَّاً للقصيدة، بالإضافة لإيقاعه النوني. من خلال التتالي.. خمستان وخمستان "حيث أعطى جمعاً الرقم "عشرين" وهو سنُّ شباب الشاعر في إلفته الأولى للقرية.

كذلك هنا جماليةُ تقديم الصفة على الموصوف في قوله: "رَطيبِ غُصنٍ".

([1]) قراءةٌ ثانية للبيت: دمعة وأنَّة على الراحل المرثي، ودمعة وأنَّة على نفسي وأنا اللاحق بك.

بالعالم يملك النصُّ الشعري السالف. رؤيةً شعريةً.. فيها الإشارة الواضحة لجدلية الشباب والكهولة، لجدلية القدرة والضعف، لجدلية النهوض والتلاشي، لجدلية الأماني والواقع، لجدلية الوجود والعدم.

ويكتنف النصَّ هاجسُ الرحيل، نظراً لعجز البطل الزمني أمام أزلية الدهر:

طويتُ الدَّربَ أكثرَهُ وظَلَّتْ هنالِكَ خطوةٌ أو خطوتانِ

لا بُدَّ من الإشارة إلى أن هناك رحلاتٍ قصيرةً. في بعض قصائد الرثاء، هي مشاهد تأتي في سياق القصيدة، يظهر البطل في مشهد واحد، وكأنَّها محطة في رحلة القصيدة إن صحَّ التعبير، أو لوحةٌ لونيَّةٌ في مشاهد الشريط الشعريِّ أو استراحةٌ خلال مسيرة البطل، يقول الشاعر في وصف مشهد (النرجيلة) والشاعر وصفي القرنفلي يمتاحها في مقهى الروضة في حمص، وهو من المحطات الزمنية في حياة الشاعر الراحل وصفي قرنفلي. يجلسُ في أحد الزوايا مع بعض الأصحاب:

النارجيلةُ عَذراءُ النديِّ إذا واعدتَها أنجَزَتْ أَنجَزَتَ ما تَعِدُ

كلاكُما نَهِمٌ يمتَّصُ صَاحِبَهُ ويرسلُ الزفرةَ الحرَّى ويرتعِدُ

أعطيتَها من شبابِ العُمْرِ أَهنَأَهُ تشكو لها وإليها كلَّ ما تجِدُ

كأنَّها من بَغَيَّاتِ الزمَّانِ إذَا قبَّلتها قَهقَهَتْ والحَفلُ مُحتشِدُ

وربَّما حَبَست أنفاسهَا حَرداً والغِيْدُ أكذبُ ما في طبعِهَا الحَرَدُ

يَلوحُ وجهُكَ من خَلفِ الدُّخَانِ كما يَلوحُ خلفَ رقيقِ الغيمَةِ الرَأدَ

النارجيلة صديقة الشاعر الراحل، تفي كلَّ يومٍ بموعدِها. ويفي هو بموعدِه. كلٌّ مشتاقٌ للآخر، وكلٌّ يرسلُ مكابدته ومعاناتهُ عبر زفيرها. وكم توقفَّت عن الاستجابة وهو يمتاحها، وكأنها الغيدُ بحردها ودلالها، أما وجه الشاعر فهو خلفها كشعاع الشمس خلف رقيق الغيمة. تتجلّى في هذا المشهد الشعري. صورٌ حركيةٌ جميلةٌ.. (فالنرجيلة) هي الأنثى العذراء، وامتصاصها نهمٌ عاطفي تُبادِلُهُ البطلَ، وتدفقُ الهواءِ عبرَ مائها قهقهةٌ تملأ النادي، إنَّها العذراء بانتظار الصاحب بهدوئها وحيائها.. لكنها البغيُّ بَعَدَ أَنْ استعرتْ نارُها، وحضرها شاربُها، هذا التحول في حالها. من عذراء إلى بغيٍّ فيه الإشارة الرمزية إلى حالة الانفلات الحاصل، عبر الممارسة الاجتماعية، وإلى جدلية التناقض بين موقفين في الحياة، موقف الحياء والأدب: والعذريَّة لتحقيق البُغيَة والطلب. ثم الانفلاتِ والخروجِ عن منظومة القيم، بعد تحقيق الغاية والمأرب.. إنَّها جدليَّة التناقض بين الداخل الحقيقي للفرد الإنساني، وبين مظاهر الخداع الخارجي. في السلوك والممارسة، حيث تتحول الحقيقة الداخلية، ويسقط قناع المظهر والمشاهد من حياة الفرد، ويظهر جمالُ استخدام التراكيب: أَنجَزَتْ.. أَنجَزَتَ ما تَعِدُ. وكذلك قوله: تشكو لها وإليها كلَّ ما تجدُ.

وهناك التطابق القائم في إيقاع حرف القاف في قوله: قبَّلتْها قَهقَهَتْ والحفلُ محتشدُ. حيث انتشرت الفرقعة وسط حشدِ المقهى. عندما دخلت النرجيلة طورها الثاني في زمنها ولحظاتها.. لحظة الكشف عن حقيقتها.

هناك وفي قصائد أخرى مشاهد شعريّةٌ رائعةٌ وجميلةٌ. يقول في وصف جبل "متّى"[1]: المتاخم لقرية القلعة. مسقط رأس المحامي حبيب حسن وفي رثائه:

مَتَّى ومَتَّى غيمتَانِ من الشَّذا تتهدَّلانِ ومِهرجَانُ شُعَاعِ

([1]) جبل جميل أخضر تتدفق منه الينابيع.

كَمْ وَقفَةٍ لي مَع أبي فَرجٍ على عطِرَاتِ مُنعطفَاتهِ وتِلاعِ
وعلى التلالِ النَاهَداتِ عنادلٌ وعلى السُّفوحِ الحالماتِ مَراعِ
والشمسُ تُرسِلُ رشَّتين مِن السَّنا فوق الذُّرا العَطراتِ عِنْدَ وداعِ
وتَمرُّ بي نسمَاتُهُ تَعبى ومِنْ ثقِلَ العَبيرِ عَبَرنَ غيرَ سِرَاعِ

إنَّ هذا المقطع هو إحدى مشاهد رحلة البطل في القصيدة، والحالة هي حالة الحضور مع البطل:

كَمْ وَقفةٍ لي مع أبي فَرَجٍ على عَطِرَات مُنعطفَاتهِ وتلاعِ

فمتّى غيمتان من الشذا، ومِهرجان من الشعاع، ورشّاش الشمس ينتشر فوق الذرا والروابي، والنسائم المضمَّخة بالعبير تعبر بطيئة لثقلها.

وهنا يظهر جمال التركيب: ومِنْ ثِقَلِ العَبير مَرَرنَ غيرَ سِراعِ

يسودُ التناغم والانسجام النصَّ السابق، بالإضافة لدقة الوصف، وحُسنِ استخدام العناصر لتكتمل اللوحة الشعرية كنموذج وصفيٍّ متقدِّم.

وهكذا لا تخلو قصيدةُ رثاء واحدة. من رحلة قصيرة. أو مشهد في رحلة.. يقول في رثاء الشهيد العميد محمَّد جميل حرفوش:

أنا في الطَّريقِ إلى ضريح مُحمَّدٍ وكَأنَّني أَلجُ الطَّريقَ إلى مِنى
أنا في ثرى الجَدَث المكَفَّنِ بالضُحَى عَبَرَ الصَباحُ به فحَيّا وانحنى
جَدَثٌ بأَحضَانِ الطبيعَةِ هاجعٌ فوق الذُّر العَطِرَاتِ بعدَ المُنحنى
يغفو على المَّوال مُنهَّلاً على شبَّابَةِ الرَّاعي وَرجع الميجنا
وتَقيلُ فيهِ السَّاجعَات إذا شكَتْ حَرَّ الظهيرَة تستريح من الونى
قَبَّلْتهُ ومرغَتْ أجفاني على عَتباتِه مُتبرِّكاً متيمنًا

4. الموسيقا في قصائد الرثاء عند الشاعر حامد حسن:

تَحتَّلُ الموسيقا المكان الأولى. بين قضايا الشكل في البناء الشعري والشعر العربي بتكوينه العام شعر غنائي، والموسيقى أحد أهم أعمدته، فهناك موسيقا الوزن والقافية، وهناك موسيقا الألفاظ والحروف، وهناك الإيقاع العام للنصَّ، ثم هناك الموسيقا الناشئة عن اللفظ أو المعنى بالسياق العام للنص، وهناك الموسيقا الناشئة عن علاقة معنى اللفظ في السياق بمعانيه الأخرى، في السياقات الأخرى، حيث للشعر لغته الفنية الخاصة، وألفاظه الموحيّة فهناك من الألفاظ ما يُفهَمُ بالقراءة الأولى وبمعنًى واحد، ومنها ما يترك في ذهنك أصداءَ تتداحُ حولها المعاني بمختلف الألوان:

يقول الشاعر في رثاء محمَّد طاهر آل يونس[1]:

عَبَرتَ معَ الرُؤَى وحَسِبْتُ جَفنَي سَهَا لا، والهَوى لَكِنْ تَسَّاهى
أَتيتُ إليك يَحملُني حَنَاني ولا انطفَأَ الحَنينُ ولا تَناهى
أَضمُّ التُربَةَ النَدْيَا كأَنيَّ أضمُّ بها الحيَاةَ ومحتواها
تَموَّجَ بالطُيوبِ وبالأماني وبالأدب المنَضَّرِ جَانباهَا
أَتظمأُ في المصيفِ ومن جُفُوني تَحدَّرَ ما سَقاكَ ومَا سَقاها

---

(1) من قرية بيت الشيخ يونس ـ رجل علمٍ ودين.

جَثَونَا نلثمُ الجَدَثَ المُنَدَّى ونَمرَغُ فوقَ تُربتكَ الجِبَاها

لثمنَاهُ ولكنْ هَلْ لثمنَا ربيعاً أم صَباحاً أم شِفاها

نقف في هذا النص، عند المرتكزات الموسيقية. التي تصدح من خلال ألفاظه. المرتكز الأول: حرف الرويِّ . الهاء . الذي أخرج الشاعر من خلاله كلَّ آهاته وأحزانه، ودخائل معاناته خصوصاً. /والهاء/ حرف تأوُّهٍ ونداء ألمٍ. ويأتي حرف المدِّ. والألف ليضيف مدىً للزفرات والآهات، أما قوله: عَبَرْت مع الرؤى. في مطلع البيت الأول، ففيه موسيقا المرور السريع، ويأتي حرف السين في سها، وتساهى، وهو حرف هامسٌ وحزينٌ أحياناً، ليعطي إيقاع الحزن والأسى لكامل الشطر والبيت.

وفي البيت الثاني: حناني في الشطر الأول، والحنين في الشطر الثاني، إيقاعان يشيعان توازناً إيقاعياً بين الشطرين.. إضافةً إلى أن موسيقا /تساهى/ في البيت الأول /وتناهى/ في البيت الثاني. يصدر عنها إيقاع النهاية والتلاشي والصدى. وفعل أضمُّ في البيت الثالث.. أضمُّ التُربَةَ النَديا.. أضم بها الحَياةَ في الشطر الثاني، إيقاع التمسك والقلق وهو مرتبط بإيقاع الحنين، والحنان في البيت الثاني، الضمُّ لا يأتي إلاَّ عبر الحنين والحنان، أما موسيقا "تحدَّرَ" في البيت الخامس فهي موسيقا الانسياب والجريان في الماء والجدول العذب، فترتبط إيقاعياً بقوله فيما يلي: سَقِاكِ وسَقاها.

إنَّ تتالي حروف /الثاء/ في البيت السادس: جُثَونَا. نلثُمُ، الجَدثُ، فإيقاع الحرف هو إيقاع الملامسة الناعمة، والتواصل الداخلي.

المهم: تكتنف النص موسيقا هامة عبر حروف: السين، الثاء، والحاء، وعَبر الضمّ والتموّج، وتتداعى الموسيقا عبر الأبيات كلها، فتشكِّل "الهارموني العام". نغماً من الوجد والحنان، والسفر الوجداني، والملامسة الناعمة الصادقة.

إنّ قول الشاعر في قصيدة أخرى: وأَحلَدُ في الزَّمَانِ مِنَ الزَّمَانِ، فإيقاع الزمن هنا هو إيقاع المطلق واللانهاية.

وعِشتُ كما يُعَاشُ نجيَّ نايٍّ وغانيةٍ وأَغنيةٍ وحَانِ

صليبٌ لا يرى عِوجاً وليناً وليَّاً في الإدانةِ والمُدانِ

فالنَّايّ، والغانيَّة، والأغنية هي موسيقا الطرب، والموسيقا الخمرية، وموسيقا: ليناً وليَّاً، والإدانة والمدانِ هي موسيقا الصَّلابة والصُّمود. وصحة المسير:

طويتُ الدَّربَ أكثرهُ وظلَّتْ هنالِكَ خُطوة أو خطوتانِ

الموسيقا هنا هي موسيقا الاستعجال، وسرعة الرحيل وقربه، من خلال إيقاع الترادف، خطوة أو خطوتان.

أَبي وَرِثَ المَوَّدةَ عَنْ أَبيهِ وجئتُ أَنا والحَفيدُ فورثَّاني

ورثَ، ورَّثاني. موسيقا الامتداد والتواصل:

لكُمْ شَرَفٌ تعاظَم لا يُدانى ولولا الشمس قلتُ ولا يُداني

يُدانى ويُداني، موسيقا البعد والقرب.

جميع هذه الألفاظ، والمرادفات، أغنت الإيقاع العام للنص، وفتحت عالماً موسيقياً. فيه أطياف وألوانٌ، فيه مستوياتٌ وأنغام، وفيض موسيقي، أكسا البناء الشعري، حركة الإيقاع الدافع ورحلة النغم الهامس المنساب.

5 . الحكمة وحالة الذروة في القصيدة الرثائيَّة عند الشاعر حامد حسن:

يتنامى البناء الشعري لدى الشاعر، وتمرُّ لحظة الذروة في القصيدة عبر بيت أو أبيات تحمل إبداعاً متقدماً، وتميَّزاً نوعياً، وإشراقاً خاصاً، وتفرداً ملفتاً، عبر النسق الشعري لسائر الأبيات.

يقول في رثاء "عبد اللطيف حبيب عيد الصالح" "جبلة":

أَنا ما استوى عندي البيَانُ ولم أُجِدْ في الشِّعر إلاَّ في القَليلِ النَادرِ

يا شاعراً وَسِعَ الحَياةَ خيالُهُ حسبي وحسبُ الشعرِ أنكَ شاعري

جَاوزتَ أمسكَ ثم شاقكَ أَنْ تَرى نُعمى غدٍ فعَبَرتَ فوق الحَاضرِ

يقول في رثاء علي محمود معروف "جبلة":

حَاولتُ أُدرِكُ مِنْ صِفَاتِكَ بعضَها فَرأَيتُ أَيسرَهَا مِنَ المُتَعذِّرِ

بحرٌ تقحَّمهُ الغَويُّ وعِندما بَلغَ المَدى فجأَتهُ سَبعَةُ أَبحُرِ

يقول في محمَّد طاهر عبد اللطيف "صافيتا":

وينشُركَ الدُّجَا رُوحَاً لطيفاً ولكِنْ لا نَراكَ ولا نَراها

وتعبرُ ناظريَّ نَديَّ طَيفٍ وتخلد بين جانحتيَّ آها

وتبقى في ضميرِ الغَيبِ سِرّاً خفيَّاً لا نُحيط به اكتناها

يقول في العميد حرفوش "المقرمدة":

تنأَى وتبقى ماثِلاً في خاطري طَيفُ الأَحبَّة كلَّما بَعُدوا دَنا

أثنى عليكَ الشاعرون وإنَّما في مذهبي أَنتَ الثناءُ على الثنا

أما الحكمة فهي كثيرة في قصائد الرثاء لدى الشاعر:

يقول: ربَّما يُخطئُ الحكيمُ وقد يحتَاجُ يوماً إلى العلاجِ الطَبيبُ "
في أديب الطيّار"

يقول: لم تَغبُنِ الدُّنيَا سوى متعفِّفٍ حُرٍّ وحقُّ الحُرِّ ألاَّ يغبنَا
"في العميد حرفوش"

يقول: الخَالِدون ولولا أنهمْ جَرعوا حَميمَ طاغيةِ الآلامِ ما خَلَدُوا "
في وصفي قرنفلي"

يقول: وهُنَاكَ أشبَاهُ الرِّجالِ ومخطئٌ من قال: أشباهُ الرجالِ رجالُ
"في علي محمود ميصار"

في مرثية الشيخ عبد الكريم علي حسن "الملاجة" تتناثر الحكم عبر القصيدة:

لولا العَقيدةُ لم تَحلُ الحَياةُ ولا هفا إلى الله قلبٌ واجدٌ وصَبا

شربتَ سلسلها والناسُ تطلبُهُ وليسَ مَنْ طلَبَ السُّقيا كمن شربا

وعِشتَ للحقِّ لا ترضى به بدلاً من عاشَ للحقِّ عاشَ الدَّهرَ مُغتَرِبَا

أعطيتهَا والكريمُ السَّمحُ إنْ وهبَتْ كفَّاهُ أَنكَرَ ما أعطى وما وهبَا

في مرثية الشيخ يوسف مهنا:

والدَّربُ دربُ العُلا ما انَّفكَ سالِكُهُ إنْ جَازه خطرٌ أوفى على خَطرِ

لا يحَذرنَّ امرؤٌ من عاديَّاتِ غَدٍ لا يُدفَعُ القَدرُ المحتومُ بالحَذَرِ

مَنْ يتذر بظلام الليل أَبرزَهُ	نورُ الصَباح عِرَّياً غيرَ مُتَّزِرِ
يبقى الصغيرُ وإنَ أَدنيتَ منزلَهُ	منَ الكواكبِ مشدوداً إلى الصِغَرِ
لا يُشرِقُ اللهُ إلاَّ في ضَمائِرَنا	والدَّنُّ أولى منَ الأَقداحِ بالسَكَرِ

في الختام أقول:

هذه دراسة متواضعة لجوانب هامة من شعر الرثاء عند الشاعر حامد حسن.. أردت فيه تقديم بحث أدبي، نقديٍّ، تحليليٍّ. لبعض جوانب قصائد الرثاء في شعر الشاعر. يُظهِرُ هذا البحث ما أمكن من جماليات. هذا اللون الشعريّ، مع شرحٍ تذوقيٍّ لبعض مضامين هذا اللون.

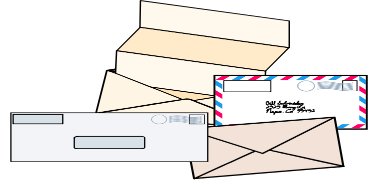
ويبقى الشعر في دائرة الفَّن، والفَّن في دائرة المطلق، ولا يقال فيه كلام أخير، لأن عوالم الفَّن والأدب فسيحة شفافَّة، تتداحُ دوائرها بعيداً عن أعماق النفس والخيال.

Ffff

مراجع البحث:

. ديوان المجموعة الكاملة. للشاعر حامد حسن. جزء 1.

. قصائد رثاء مخطوطة. لم تنشر. قيلت في مناسبات مختلفة.



رسائل ثقافية

- غالب هلسا .... صبحي فحماوي
- سعد صائب مصلحاً اجتماعياً وناقداً............................فاضل سفّان



رسالة القاهرة:

باولو كويللو يعب من النيل ويستظل بالأهرامات..

حازم عبده- القاهرة

كان تصميم الروائي البرازيلي باولو كويللو علي زيارة أهرامات الجيزة بمصر مرتين في زيارة واحدة لمصر خلال شهر أيار مايو الفائت أمراً لافتاً من هذا الأديب صاحب الضمير النابض الذي عب من مياه النيل العظيم ووقع في غرام مصر التي زارها للمرة الأولى في العام 1987 ولم يكن له سوى عمل واحد في ذلك الحين ليعود بعدها ليكتب رائعته السيميائي أو الخيميائي ساحر الصحراء التي جسدت عشقه للأهرامات وللمجتمعات الشرقية وهو معروف بمواقفه المناصرة للعرب ولعل من أبرز هذه المواقف قبل الحرب على العراق ذاع حيث بعث برسالة كتبها إلى الرئيس الأمريكي قال فيها:

شكراً لأنك أظهرت للعالم هذه الهوة العملاقة الموجودة بين قرارات الحكومات ورغبات الشعوب... ولأنك نجحت في الذي لم تنجح فيه إلا قلة في العالم: تجتمع ملايين الأشخاص في القارات بأسرها. ليناضلوا من أجل فكرة واحدة، على الرغم من أنها فكرة مناقضة لفكرتك.. شكراً أنك جعلتنا نشعر مجدداً بأن كلماتنا . وإن كانت غير مسموعة . قد لفظت على الأقل فذلك سيعطينا قوة أكبر في المستقبل..ورغم التهاب حرارة الأحداث السياسية في الشارع المصري مع الاستفتاء على تعديل الدستور وخروج التظاهرات إلا أن الشارع الثقافي احتفى جيداً بكويللو واستضافته معظم المنابر والمنتديات الثقافية والفكرية سواء بجامعة القاهرة العتيدة . حيث إن الزيارة بدعوة من أستاذة العلوم السياسية بجامعة القاهرة هبة رؤوف عزت من "مجموعة الجنوب للثقافة والتنمية" وهي مؤسسة تهتم ببحث الخبرة الثقافية والحضارية المشتركة بين دول الجنوب . أو في اتحاد الكتاب أو في دور النشر أو في المؤسسات الصحفية وقد استمرت زيارة كويللو نحو أسبوع وهي الزيارة الثانية من نوعها متعلماً من الناس بحسب قوله هؤلاء الناس الذين اختزنوا الحكمة والمعرفة والخيال هم مدد كويللو الذي أمتعهم برواياته وبندواته وبحواراته معهم والتي اتسمت بالحكمة العميقة والنضج الأخاذ فالرجل ينتمي لمعاناتنا نفسها ويقاوم الكابوس الأمريكي المهيمن أو الذي يريد أن يهيمن وهو يقول لا أكتب للمقهورين وإنما أكتب لمن يحاولون ألا يكونوا مقهورين.. أكتب لأولئك الذين يقدسون حريتهم لافتاً إلى أن الزعيم الأفريقي نيلسون مانديلا ظل في السجن 27 عاماً ولكنه لم يعتبر نفسه مقهوراً وكان يعتقد أنه يحارب من أجل قضية وقيمة مهمة ذات معنى وفي النهاية هو الذي انتصر.

وشن كويللو خلال أحاديثه المصرية هجوماً حاداً على محاولات الهيمنة الأمريكية وطالب شعوب العالم الثالث بعدم الاستسلام لهيمنة الإدارة الأمريكية وقال إن عدوك لديه القوة التي تمنحها له أنت فإذا لم تمنحه هذه القوة لن يتمكن من الهيمنة عليك في الوقت نفسه رفض كويللو التعميم عند الحديث عن الولايات المتحدة الأمريكية وقال إنني أفضل التخصيص هنا بالرئيس بوش الذي يحفر قبره بنفسه بهذه السياسة رغم وجود الكثيرين من الأمريكيين الذين يرفضون هذه السياسة.

وحول تأثير المزيج الثقافي بالبرازيل الذي يضم ثقافة سكان البلاد الأصليين (الهنود الحمر) والأفارقة والأوروبيين والآسيويين في بحثه عن هويته قال إن هذا المزيج لم يدفعني للبحث عن الهوية لأن هذا المزيج هو هويتي وأنا فخور به.

وأرجع كويللو الفضل في انتشار كتاباته مثل (الخيميائي وزهير التي يجري ترجمتها حالياً في لبنان وفيرونكا تقرر أن تموت) إلى القارئ الذي استقبل هذه الأعمال وجعلها تترجم إلى أكثر من 60 دولة وتقرأ في نحو 15 دولة.

وتحدث كويللو عن تأثره بالشرق العربي والإسلامي وما حفره بداخله وفي أعماله الإبداعية مشيراً إلى زيارته الأولى إلى مصر في العام 1987 ولم يكن له سوى عمل واحد هو "الحاج" والتي كتب بعدها روايته الخيميائي والتي ترجمها الروائي المصري بهاء طاهر إلى العربية والتي تحكي رحلة الحالم بالكنز المخبوء تحت الأهرامات.

الغريب أن باولو كويللو عندما زار مصر لأول مرة لم يشعر به أحد ولم يشعر بخسارة بل فاز بمشروع روايته التي ستحظى بشهرة عالمية مدوية وهي "السيميائي" وليصبح كويللو ثاني أكبر الأدباء مبيعاً في العالم تترجم إلى 60 لغة وتقرأ في 150 دولة وبيع منها أكثر من 60 مليون نسخة.

وأصدر كويللو وهو في الأربعين أول كتبه بعنوان "الحاج" عام 1987 ومن أعماله الأخرى "مكتوب" و"الجبل الخامس" و"الظاهر" و"بريدا" و"السيميائي" التي ترجمها إلى العربية الروائي المصري البارز بهاء طاهر وصدرت في سلسلة روايات الهلال بالقاهرة في تموز . يوليو 1996 بعنوان "ساحر الصحراء". وتدور روايته "السيميائي" في أجواء أسطورية حول راعي غنم إسباني شاب يحلم بكنز في منطقة أهرام مصر فيقرر البحث عن حلمه أو "أسطورته الذاتية" ويترك أغنامه عابراً إلى أفريقيا عبر جبل طارق مروراً بالمغرب وفي واحة الفيوم يحب الفتاة فاطمة ولكنه يواصل الرحيل إلى الأهرام لتكون روعة الاكتشاف هي كنزه الحقيقي. ويقول كويللو إن الكاتب يستطيع أن يحافظ على كنز بألا يعجز أمام الهزيمة أو النجاح. وأنه هو قرر أن يتفرغ للكتابة التي يعيش من عائدها ما دام هذا حلمي فيجب أن أحققه. والقارئ في نهاية المطاف بعيداً عن الملايين التي يتم ضخها في صناعة النشر هو الذي يدعم الكاتب. ويقول كويللو إن كتاب "النبي" لجبران خليل جبران" كان مهماً جداً في حياتي ولذلك قررت أن أبحث عن جذور "النبي" وعدت إلى مراسلات جبران مع ماري هسكل وكانت بينهما علاقة حب أفلاطونية عندما كتب هذا الكتاب.

كويللو الذي حظي بكل هذه الشهرة العالمية كويللو من مواليد 24 آب أغسطس عام 1947 في مدينة ريو دي جانيرو البرازيلية، في أسرة متوسطة والجميل أنه مازال يحافظ على أسلوب حياته البسيط حتى بعدما حصد الملايين من الدولارات، وقام مع زوجته الفنانة التشكيلية كريستينا أويتيسيكا بإنشاء مؤسسة خيرية لرعاية الأطفال في مدينة ريو وبدأ كويللو الكتابة والإخراج المسرحي بدأ ككاتب مسرحي مغمور ومؤلف أغان شعبية

لأشهر نجوم الغناء في البرازيل ومدير مسرح، قبل أن يصبح كاتباً معروفاً. وربما كان كويللو من طراز كتاب يتمتعون بخصوصية فريدة، فذلك الشاب ابن السابعة عشر قضى ثلاث سنوات في مصحة نفسية، كما تعرض للاعتقال لثلاث مرات في بلاده وفي منتصف عقد الثمانينات سلك باولو طريق "مار يعقوب" المزار الأسباني القديم، ليضع تجربته تلك في كتابه "حاج كومبوستيلا" الذي نشره سنة 1987 قبل اتجاهه للرواية وهو غالباً عكس ما يحدث، والطريف إنه شارك أيضاً في مجال موسيقى البوب وكتب العديد من الأغاني الشعبية لكبار نجوم الغناء في بلاده عمل أيضاً كصحفي وسيناريست في التليفزيون، وبعد كل هذا النجاح الأدبي، عندما سئل عن السر عرفوا الإجابة وهي أن المسألة ليست متعلقة بطريقة كتابة استثنائية بل أكثر من ذلك وهي الموهبة الحقيقية، موهبة تجعل أسلوبه واضحاً بعيداً عن الاعتبارات الدينية، وقد أثرى الكتابة الروحية لدى كويللو رحلاته وتأملاته الكثيرة، فقد درس السحر، وقرأ كتباً مستوحاة من عوالم مختلفة، وعاش تجربة حقيقية وسط رجال دين وسحرة وجماعات روحانية وفلسفية وتنقل بين كنائس وجوامع ومعابد.. حتى إنه في شبابه انضم للهيبز، وتعتبر الغالبية من معجبيه ونقاده وقرائه أنه يدع لنفسه المساحة لكي يشاركهم أسئلتهم الداخلية التي يطرحونها على أنفسهم وعلى الكون، فهم يؤمنون بوجود وعي روحي داخل كل منا، ويرى كويللو أننا جميعاً نمتلك لغة العلامات وهي اللغة التي نستطيع بها فهم الكيفية التي يسير بها الكون والتي ترسم المقادير من خلالها، ولغة العلامات هي اللغة التي نقرأ بها إشارات التفاؤل والتشاؤم ولو قرأناها وآمنا بها كمساعد لنا في عبور أيامنا فإن ذلك سوف ينفعنا للتعمق أكثر وأكثر في الاتصال بروح العالم. وانتخب مؤخراً كعضو في الأكاديمية البرازيلية للآداب، ويعمل كمستشار خاص في اليونسكو ضمن برنامج "تقاربات الفكر وحوار الحضارات".

وبالإضافة إلى اهتمامه الأدبي بمنطقتنا، فهو يشارك أيضاً بآرائه السياسية في الأحداث الجارية خاصة المتعلقة بالولايات المتحدة الأمريكية، وتحدث في أكثر من مناسبة عن مواقفه السياسية والإنسانية المتوازنة.

يقول كويللو: بعض الكتب تدفعنا إلى الحلم، وبعضها الآخر يعيدنا إلى الواقع، ولكن لا مجال للتهرب مما هو الأهم بالنسبة للكاتب "الأمانة في ما يكتبه".

من مؤلفات كويللو

من مؤلفات باولو كويللو الروائية "فيرونيكا تقرر أن تموت" وفيرونكا: فتاة شابة في الرابعة والعشرين من العمر، تملك كل ما يمكن أن تتمناه الصبا والجمال، العشاق الوسيمين، الوظيفة المريحة، العائلة المحبة. غير أن ثمة فراغاً عميقاً بداخلها، يتعذر ملؤه. لذلك قررت أن تموت انتحاراً في الحادي عشر من نوفمبر من العام 1997، فتناولت حبوباً منومة، متوقعة ألا تستفيق أبداً بعدها. تصعق فيرونيكا، عندما تفتح عينيها في مستشفى للأمراض العقلية، حيث بلغوها أنها نجت من الجرعة القاتلة، لكن قلبها أصيب بضرر مميت، ولن تعيش سوى أيام معدودة بعد هذه الحادثة توغل الرواية عميقاً في وصف الحياة التي عاشتها فيرونيكا، وهي تعتقد أنها ستكون آخر أيام لها في الحياة، خلال هذه الفترة، تكتشف فيرونيكا ذاتها، وتعيش مشاعر لم تكن تسمح لنفسها يوماً أن تمتلكها: الضغينة، الخوف، الفضول، الحب، الرغبة. وتكتشف، أيضاً، أن لكل لحظة من لحظاتها، أكثر إقبالاً على الحياة من أي وقت مضى.

ومن مؤلفاته "على ضفة نهر بييدرا جلست وبكيت" وبطلة الرواية بيلار كانت تعتقد أنها سعيدة، هي محصنة بقوة ضد الحياة، وهي محصنة بأقوى من ذلك ضد الحب، ولكن المصادفة تلتقي بصديق طفولتها،

وهو اليوم يمتلك موهبة شفاء الآخرين والتحدث كذلك مع نفوسهم، إلا أن بيلار عادت فدخلت حياته من جديد فخاف عندما صارحها بحبه. أليس ثمة خطر في أن يفتحا نافذة قلبيهما؟

ومن مؤلفات كويللو أيضاً "الشيطان والآنسة بريم" وفيها يسرد باولو كويللو الوقائع المتخيلة لصراع معتاد جداً، لكنه في الوقت نفسه فلسفي وأخلاقي وميتافيزيقي جداً. وبما أنه كذلك فلن تكون الإجابة عنه يسيرة. وفي معرض السعي وراء الإجابات الممكنة، وهي لا تحصى، يلجأ كويللو إلى ما يجيد صنعه بحذق ودراية، وهو سرد حكاية. يحل غريب بين أهل "بسكوس" القرية المقيمة على استقامة أهلها وطيبتهم، وعلى ميراث الخرافة الهجينة القديمة، وبصحبة الغريب شيطان وسبائك ذهب، ورغبة في امتحان طبيعة البشر: هل ينزع الإنسان إلى الخير أم ينزع، فطرياً، إلى الشر؟ وهل يمكن أن يكون الخير والشر، في طبعه، خالصين؟

و"الجيل الخامس" وفيها يروي باولو كويللو، قصة النبي إيليا ولقائه الأرملة في صرفت، المدينة الفينيقية الصغيرة، ثم انكفائه إلى الجبل، بعد أن دحر أعداءه جميعاً. يطيع ايليا أوامر ملاكه الحارس ويحاوره على الدوام، يحاول التفتيش عن معنى إنساني جديد للقرار والاختيار. في مدينة صرفت اللبنانية التي دمرها الآشوريون، يفقد ايليا كل شيء: شجاعته والمرأة التي أحبها (الأرملة التي ساعدته حين كان جائعاً وعطشان)، وكذلك إيمانه إثر الأزمة الروحية التي عصفت به. وهنا يضيف كويللو جديداً إلى صورة النبي ايليا، التي تمثله قوياً لا يقهر، وحاملاً سيفه للبطش بالأعداء. ففي هذه الرواية يخوض ايليا صراعاً ضد خوفه بالذات صراعاً بين الإلهي والإنساني بين إرادة الرب التي يعجز النبي عن فهم تجلياتها رغم امتثاله لها، وبين خياراته، هو: الذات، كإنسان، لكن الطريف في الأمر أن هذا النص، الذي استند فيه كويللو إلى التوراة، قد اتخذ من مدينة في لبنان مسرحاً لأحداثه، وكأن الكاتب يريد أن يقول أن التاريخ يعيد نفسه في هذا البلد، من أول الأزمنة وحتى أيامنا هذه حيث أدى ضريبة حبه للتسامح والسلام والانفتاح.

***

"صفحات منسية في حياة الفيكونت فيليب دي طرّازي"
مؤسس دار الكتب الوطنية ببيروت، وأول المؤرخين للصحافة العربية

د. سهيل الملاذي- سورية

إنّ الحديث عن النهضة العربية الحديثة، لا بدّ أن يقودنا للكلام على علم من الأعلام، الذين كان لهم دور مهم، في تطور الوعي الفكري والقومي، لدى أبناء الأمة العربية، وفي نشر الثقافة والعلم، وفي ترسيخ جذور الحضارة العربية في إغنائها.

كان الفيكونت فيليب دي طرّازي أديباً وكاتباً وشاعراً ومؤرخاً، وعضواً في المجمع العلمي العربي بدمشق. إلى جانب كثير من الصفات والمواهب والميزات الكثيرة الأخرى.

ولعل ما يلفت النظر، هو دوره الريادي، في العمل المكتبي وتطويره، وفي التأريخ للصحافة العربية والمكتبات، وخدماته الجليلة التي قدّمها –عن طيب خاطر –لتأسيس حياة مكتبية عربية غنيّة متطوّرة.

ويكفينا بداية، أن نشير إلى ما نشرته مجلة "رسالة السلام" البيروتية، في عددها الصادر في 11 /5/ 1929، بعنوان: "أشهر الأعصر الأدبية عند الأمم":

فالمجلة، بعد أن تسمي عصور الازدهار الأدبي لدى شعوب العالم بأسماء عظمائها، تصل إلى أن الفيكونت فيليب دي طّرازي، هو الرجل الذي يجدر أن نلقب عصرنا باسمه، فندعوه "عصر الطرّازي". وهي إذ تفعل ذلك، لا تنظر إلى أصله الطيب، ولا إلى أخلاقه الكريمة، ولا إلى علومه الغزيرة، ولا إلى كثرة الأوسمة التي وهبه إياها الملوك والأحبار والجمعيات العلمية الشرقية والغربية، بل إلى تأثيره الفذ في محيطه، وفضله الكبير على الكتّاب والشبيبة والنشء الجديد، ونفعه الذي لا يجاريه فيه أحد.

في عام /1913/، زار المستشرق الألماني مرتين هرثمن (1851 –1919) سوريا ولبنان، وألف كتاباً عن رحلته، تحدث فيه بإعجاب عن فيليب طّرازي، قائلاً:

"صادفت في إدارة (لسان الحال) ببيروت، رجلاً أعدُّه فريداً بين أعيان بيروت، وهو الفيكنت فيليب دي طرازي. زرته في منزلته، فخلّفت فيّ زيارته إياه تأثيرات شديدة. قد كنت أفتكر أن الفيكنت من المدّعين بالنهضة، فإذا هو سوري متناه باللطف، أنيس المعشر، ونابغة، واسع المعرفة بكل شخص وبكل حال بحثنا عنه. وشاهدت في خزانته ذخائر علمية، جمعها بسعيه، دلّت على قوة إرادة السوري، متى قصد أمراً، وعلى سعة معارف الفيكنت، ومقامه العلمي. وإذا وصلت تلك النفائس إلى أوروبا، فيكون لها شأن مهم، ومنها نستدل على النهضة العظيمة، التي أحرزتها الأقطار العربية، منذ سنة /1850/ حتى الآن".

أسرته –مولده –نشأته:

يعود أصل آل طرّازي إلى مدينة حلب، حيث نشأ رأس سلالتهم بطرس (1687 –1776). ومن هناك توزع أولاده وأحفاده في أصقاع الأرض، يجرون على خطته في التجارة والأسفار، وانتشروا في لبنان وسورية ومصر وآسيا الصغرى وفرنسا وأمريكا.

وأحرز بعضهم شهرة في عالم الأدب، إلى جانب التجارة والصناعة، اللتين برعوا فيهما. ومن هؤلاء جدُّ المترجم أنطون (1789 –1855) الذي برع في الأبحاث والعلوم الشرقية. ومنهم والده نصر الله (1812 1895) الذي كان ذا مكانة وفضل، حتى إنّه حصل على لقب كونت روماني، من البابا لاون الثالث عشر.

في بيروت ولد الفيكونت فيليب ابن الكونت نصر الله بن أنطون بن المقدسي نصر الله بن الياس بن بطرس بن يعقوب بن بطرس دي طّرازي، في 28 /5/ 1865.

دخل المدرسة البطريركية عام /1872/، ودرس فيها اللغتين العربية والفرنسية لمدة سنتين، انتقل بعدها إلى كلية الآباء اليسوعيين عام /1875/، وأتقن فيها اللغات اللاتينية واليونانية القديمة والإيطالية، ونال منها الشهادة العلمية عام /1884/.

تزوج من أوجيني سلّوم بتسول في 19 /2/ 1900، ورزق منها بوحيدته الكونتيس جان دي كيرلان، التي أنجبت ولدين، هما الأديبان نديم وأمين.

مارس الأعمال التجارية مع والده وإخوته، ثم استقل بمصالحه التجارية بعد أن فقد والده وأخويه الأكبرين، إلا أنّه لم ينشغل بها عن المهمات الأدبية، والأعمال الإنسانية الجليلة، التي ما فتئ يقوم بها، حتى بعد أن فقد بصره، وأقعده الشلل، في أعوامه الأخيرة. إلا أنّه ظل صحيح الإدراك، حتى وفاته في مصيفه بعاليه، في 7 /8/ 1956 –وقد تجاوز التسعين –ودفن في مقبرة السريان الكاثوليك في بيروت.

ملامح من شخصيته:

كان فيليب طّرازي متواضعاً، متفانياً في خدمة الناس، مهما كانت أديانهم ومذاهبهم، يتجنب الإساءة للآخرين والإضرار بهم. يكره المرائين والمتكبرين.

قليل الكلام، يحب العزلة أثناء الكتابة، كثير التدقيق والمتابعة والتقصي في مباحثه.

"وكان من أعرف أبناء جيله بالكتاب العربي مطبوعاً ومخطوطاً، ومن أجمعهم له، وأحفلهم به "وكان مرجعاً علمياً وتاريخياً، وشاعراً وأديباً كبيراً، وكانت له جولات في فن الخطابة، وفي التأريخ للصحافة، وجهود كبيرة في إغناء الحياة المكتبية العربية. وقد قضى معظم حياته على اتصال وثيق بالتيارات الفكرية والأدبية، وبمشاهير الأدباء والعلماء والمفكرين، وبالشخصيات والزعماء البارزين في العالم.

إنّ ثمة ملامح أساسّية في شخصيته، وفي تكوينه الاجتماعي والثقافي والنفسي، أثّرت في رسم مراحل حياته، وشكّلت مكوّنات هذه البنية الثقافيّة، ذات التأثير المهم في العصر وثقافته. ولعلنا لا بّد سنلمح من

دراسة سيرته الحافلة بالعطاء –على مدى عمره المديد –أثر هذه المكّونات، في كثرة مؤلفاته، وفي حياته الثقافيّة.

ففي المرحلة الأولى من حياته، نجده يشخص إلى مصر –وهي آنئذ قبلة لكل المفكرين والأدباء والصحفيين العرب، وملتقاهم مدفوعاً بحبّه للأسفار، وشغفه بالأدب والبحث والتاريخ. يجتمع فيها إلى خديوي مصر عباس الثاني، ويهدي إليه مخطوط كتابه "تاريخ الخديوية المصرية في عهد السلالة المحمدية العلوية"، ويمدحه بشعره، فيعجب الخديوي به، ويهديه رسمه مزيّلاً بتوقيعه.

ثم نجده يعود إلى مصر في العام التالي /1900/، مصطحباً زوجته، مفتتحاً بهذه الزيارة رحلة زار فيها أهم عواصم العالم.

ففي باريس، حضر افتتاح معرض باريس العام. وفي روما قابل البابا لاون الثالث عشر، وحصل منه على لقب (فيكونت). وفي القسطنطينية، سنحت له الفرصة عام /1913/، للالتقاء بعددٍ من أمراء السلطنة ووزرائها، ومنهم ولي العهد الأمير يوسف عز الدين، في قصر (طولمه بقجه).

والتقى فيليب طّرازي خلال رحلاته المتكررة بالعديد من الملوك والرؤساء والأمراء، وبالكثير من مشاهير العلماء والشعراء والأدباء، وكبار الشخصيات العالمية، وكانت له مراسلات معهم، ومنهم:

الأمير عبد القادر الجزائري –فؤاد الأول ملك مصر –مظفر الدين شاه إيران –ميلان ملك الصرب وزوجته الملكة ناتالي –السلطان العثماني محمد الخامس –دومرغ رئيس الجمهورية الفرنسية –فيصل الأول ملك سورية –مولاي عبد الحفيظ سلطان المغرب الأقصى –ألبرت الأول أمير موناكو –رولان بونبرت عميد الأسرة البونبرتية الإمبراطورية.

اكتسبت هذه الزيارات أهمّية خاصة، إذ كان يستغلُّها في لقاءات وأعمال، تحقق له فائدة شخصية، سواء في توجهه الأدبي، أو في مصالحه التجارية، وتعمّق صلاته وتوطّد علاقاته، وترفع من شأنه. مما جعل كثيراً من الدول الغربية والشرقية، تحتفي به، وتكرّمه، وتمنحه الأوسمة الرفيعة تقديراً له.

كل ذلك، إضافة إلى ثقافته الموسوعية، ومكانته الأدبية، حددت معالم شخصيته كأديب ومؤرخ مفكر ورجل مجتمع، ساهم في خلق حياة أدبية وفكرية ومكتبية عربية، ولفت الأنظار إلى أهمّية ما تمثله المكتبات العامة والخاصة، في خلق بيئة واعية، تجعل المجتمع العربي يحتل موقعه في الحضارات الإنسانية.

مواقف وطنية وإنسانية:

إلى جانب خدماته الجلّى للوطن، في المجالات الثقافية المتعددة، وتشجيعه المواهب الأدبية والفكرية لمواطنيه، فإنه قّدم للوطن والمواطنين خدمات مادية وإنسانية كبرى.

تذكر جريدة "المقتبس" الدمشقية، في عددها (2502)، الصادر في 11 /1/ 1918، بعنوان "المحسنون"، بقلم محمد كرد علي: أنّه –خلال الحرب العالمية الأولى –لم يدع في بيته ببيروت ستاراً، إلا وخاطه ألبسة للمحتاجين. وأنّه بذل جهده لنجدة البائسين والمعوزين، وتوزيع الخبز والطحين على معسري

بلدته. وقد دفع توزيعه ميراثه –زمن الحرب –عدداً من الرؤساء والشعراء للثناء عليه، ومنهم اللغوي الشيخ عبد الله البستاني، والشاعر فتح الله خياط..

ولم ينج –خلال ذلك –من اضطهاد الأتراك وظلمهم، بل إن مواقفه هذه، قد أثارت حفيظتهم، فدسّ عليه خصومه دسيسة، أوقعت به في وطأة السجن، وخضع للتحقيق في الديوان العرفي بعاليه، ثلاثة أشهر، إلى أن ظهرت براءته.

وما إن انتهت الحرب العالمية الأولى، حتى احتل الجيش الفرنسي السواحل السورية، وعانى سكانها الضيق والشدة، وحينئذ عيّن مفتشاً عاماً لدائرة الإعاشة، وأبدى خلال وظيفته هذه، ضروباً من أعمال الإحسان، في توزيع الزاد والكساء على المحتاجين.

ومارس دوره الوطني أيضاً، حين عيّن مع بعض ضباط الجيش الفرنسي، عام /1919/، عضواً وطنياً وحيداً في "لجنة تخمين الأملاك" التي احتلها العسكريون الفرنسيون، فدافع –من موقعه –عن حقوق مواطنيه ومصالحهم.

وفي العام نفسه سعى إلى استقلال لبنان الكبير، من خلال "جمعية الاتحاد المسيحي"، التي تشكلت –آنئذ –وكان عضواً عاملاً فيها، وعضواً في اللجنة العليا لاتحاد الطوائف (1919 –1920).

وقد ساهم أيضاً –مع نخبة من أعيان بيروت –في تشكيل "لجنة إعانة منكوبي الوطن"، لنجدة سكان لواء الجنوب وجبل عامل، من النكبة التي حلّت بهم، إثر اضطرابات عام /1920/.

وله آثار مشكورة في خدمة طائفته، فوضع كتباً تاريخية عنها، وأنفق من ماله على بعض معاهدها وجمعياتها، ولا سيما أبرشية بيروت، ودارها البطريركية –التي تأسست عام /1902/ –وجمعيتها الخيرية، بحيث أنه وقف لها القسم الأكبر من مقبرة الطائفة والأرض الملاصقة لها. وسعى لإقامة أبنية لإسكان الفقراء وإيواء المهاجرين، لحوالي ستين عائلة.

ولعل هذه المواقف وغيرها، دفعت إلى اختياره عضواً في عدد من اللجان الوطنية، ومنها:

لجنة ذكرى المعلم بطرس البستاني /1919/ –عضو عن الأقليات في مجلس المستشارين (الذي تحوّل إلى المجلس النيابي) نيسان /1920/ –عضو فخري في اللجنة العليا لمعرض بيروت /1921/ –لجنة تمثال الشيخ إبراهيم اليازجي، الذي أهدته الجالية اللبنانية في البرازيل، لينصب في إحدى ساحات بيروت /1924/ –لجنة يوبيل الأب لويس شيخو /1925/ –لجنة ذكرى الأربعين لوفاة نجيب العيتاني /1358/هـ –لجنة ذكرى الأربعين لوفاة الوزير حسين الأحدب /1360/هـ –اللجنة اللبنانية لمعرض باريس /1931/ –لجنة الأسماء لشوارع بيروت.

الجمعيات والألقاب العلمية:

-تولى رئاسة عدد من الجمعيات الأدبية والخيرية والوطنية في بيروت، منها: "جمعية مار منصور دي بول الخيرية (1898 -1906) -"جمعية المساعي الخيرية السريانية" -"أخوية العائلة المقدسة" - "جمعية قدماء التلامذة في كلية الآباء اليسوعيين" -"جمعية خريجي المدرسة البطريركية".

-انتظم في سلك "الجمعية الإصلاحية"، مع الأعيان وكبار المفكرين، الذي طالبوا الدولة العثمانية بالإصلاح، وكانت نواة المؤتمر العربي الأول، الذي عقد في باريس عام /1913/، برئاسة عبد الحميد الزهراوي.

-أمين دار الكتب الوطنية اللبنانية، ومؤسسها في بيروت، وبعد اعتزاله عام /1914/، سمي أميناً فخرياً لها -ورئيس لجنة المكتبة الوطنية ببيروت.

-أمين دار الآثار اللبنانية ببيروت -ثم الأمين الفخري لها -وسكرتير مؤتمر الآثار الدولي ببيروت /1926/.

-عضو المجمع العلمي السوري ببيروت -والمجمع العلمي العربي بدمشق.

-عضو مراسل في المجمع العلمي في موسكو.

-عضو اللجنة الأدبية الفنية في دائرة راديو الشرق ببيروت.

-عضو المؤتمر القرباني الأورشليمي سنة /1893/، وهو أول مؤتمر من نوعه، عقد في البلدان الإسلامية.

-عضو اللجنة العليا لدار كتب المسجد الأقصى في القدس.

-عضو الجمعية الألمانية لمعرفة أحوال البلدان الإسلامية في برلين.

-عضو الجمعية الجغرافية -والجمعية العلمية الأسيوية والجمعية الدولية لأمناء دور الكتب -والمجمع العلمي التاريخي -ومجمع الفنون والآداب (فرنسا).

-شارك في المؤتمر الدولي الثاني عشر للمراجع العلمية، بروكسل /1933/ -ومؤتمر روما /1935/ - ومؤتمر بروكسل /1938/.

الأوسمة:

-"نجمة الصبح" المرصع ذو الطبقة الأولى من سلطان لحج.

-"الوسام العثماني" -الوسام المجيدي" الثاني من السلطنة العثمانية.

-"المدالية الذهبية" لسكة حديد الحجاز من الدولة العثمانية.

-لقب "فيكونت" -"وسام القديس سلوستروس" من رتبة قومندور -"وسام القديس غريغوريوس الكبير" من رتبة فارس -"وسام التذكار المئوي للقرن العشرين (من الكرسي الرسولي الحبر الأعظم بابا روما).

-"وسام الصليب الذهبي" الأول من رتبة القديس جورجيوس.

-"وسام القبر المقدس المقدس" من بطريرك أورشليم.

-"وسام محامي القديس بطرس".

-"وسام الشمس والأسد" من رتبة قومندور من شاه إيران.

-"وسام الافتخار" من الرتبة الثانية قومندور من باي تونس.

-"وسام الحائزين على الأنواط العسكرية الفرنسية".

-"وسام المجمع العلمي الفرنسي" من رتبة أوفيسيه -"وسام المجمع العلمي للفنون والآداب" -"وسام المجمع العلمي التاريخي" (باريس).

-"وسام الاستحقاق اللبناني" -"وسام الأرز" (الجمهورية اللبنانية).

-وشاح الشرف الخاص بمعرض بيروت /1921/.

المجموعات الأثرية والصحفية والمخطوطات:

كان لفيليب طرازي ولع شديد بالآثار القديمة، عني بجمعها وتربيتها، ومن أهمها:

1-مجموعة خطية: تتضمن خطوط مشاهير الرجال والنساء في الشرق، من سلاطين وملوك ووزراء وأمراء وعلماء وشعراء وأئمة دين، مزيلة بتواقيعهم، وقد نسقها في ثلاثة مجلدات.

2-مجموعة كتب مخطوطة عربية وفارسية وتركية، ومنها ما دوّن بحروف كوفية على رق الغزال، وبينها مخطوط ضخم نفيس، خطّه ودبّجه بالذهب الخطاط الشهير في السراي السلطاني بالآستانة حافظ عثمان، ومخطوط نادر مزيّن برسوم ملوّنة، هو قاموس الفيزوزبادي، ومصاحف ثمينة، ومخطوطات فريدة مطعمة بالذهب والفضة، لا مثيل لها، أهداها إلى ابنته وحفيدته في باريس.

3-مجموعة عنوانها "العقد الفريد": تحتوي على نخبة من رسائل كتبها الكبراء والرؤساء لآل طرازي، خلال قرنين، جمعها في ثلاثة عشر مجلداً.

4-مجموعة مهمة من الطوابع البريدية.

أما مجموعته الصحفية الضخمة، فتضم خمسة آلاف صحيفة، مختلفة اللغات شرقاً وغرباً، في العربية والتركية والسريانية والأرمنية والفارسية والتترية والكردية والهندية والأوردية واليونانية والعبرانية.

القسم العربي منها يضم حوالي ألف وستمائة صحيفة، منذ عام /1889/. وهو من أغنى المجموعات الصحفية. حوى العدد الأول من كل صحيفة. وقد باع طرازي إحدى هذه المجموعات للحكومة اللبنانية عام /1947/، بمبلغ ثلاثين ألف ليرة، وأودعت في دار الكتب ببيروت.

جهوده المكتبية وخدمته للكتاب:

اقترن اسم فيليب طرازي بالكتب والمكتبات وخزائن الكتب، فلقد خدم الكتاب والحياة المكتبية العربية خدمات لا مثيل لها.

لقد مدّ يد المساعدة لعدد من المنشئين والكتبة، وشجعهم على نشر كتبهم ومؤلفاتهم، لإغناء المكتبة العربية. إضافة إلى أنه تخلى عن مجموعات كبيرة من مقتنياته، وأهداها إلى عدد من المكتبات العامة. فقد قدّم (2600) مجلد مطبوع، و(220) كتاب مخطوط، إلى مكتبة مدرسة دير الشرفة الأكليركية.

وقدم عدداً من كتبه أيضاً إلى مكتبة البطريركية السريانية، والمدرسة البطريركية، ونقابة الصحافة ببيروت. وأهدى طائفة كبيرة من الكتب النفيسة إلى المكتبة الخديوية بالقاهرة، والمكتبة الإمبراطورية في فيينا، والمكتبة الوطنية في لندن، والمكتبة الواتكانية في روما، والمكتبة الأهلية ببرلين، ومكتبة همبرغ في ألمانيا، والمكتبة الأهلية، ومكتبة مدرسة اللغات الشرقية بباريس، ومكتبة الجامع الأقصى بالقدس، ومكتبة أكليريكية الآباء البندكتيين بجبل الزيتون، ودير مار بهنام في الموصل. وتوّج جهوده المكتبية بإنشاء دار الكتب الوطنية ببيروت.

قام طرّازي –خلال فترة إشرافه على المكتبة –بتطوير أدائها ومقتنياتها، ووضع فهارسها، ونظّم خزائنها. كما "وضع دليلاً لتنسيق الكتب العربية، مبنياً على العلم والفن والمنطق، أسماه (إرشاد الأعارب إلى تنسيق الكتب في المكاتب)، ضمّنه أسماء جميع العلوم العقلية والنقلية، بأصولها وفروعها وفروع فروعها، وما تشعب منها، إلى ما لا نهاية له، طبقاً للقاعدة العشرية، وجعل لكل أصل من أصول العلم رقماً أساسياً، تتشعب منه أرقام لفروع العلم".

وكذلك صنف تاريخاً عاماً للمكتبات العربية، أسماه (خزائن الكتب العربية في الخافقين). "ضمّنه أخبار المكتبات العربية قديمها وحديثها، في زهاء ألف ومائتي صفحة كبيرة. واستند في رواياته إلى مصنفات الأقدمين والمتأخرين، حتى أوفى عدد المراجع التي اعتمدها على ستمائة مرجع".

إنشاء دار الكتب الوطنية ببيروت:

رأى فيليب طرّازي أنّ بيروت –مدينة العلم والثقافة –تفتقر إلى مكتبة عامة، يلجأ إليها رواد المعرفة للبحث والمطالعة. عرض هذه الفكرة على أصحاب الشأن فاستحسنوها، وكلفوه بتأسيس مكتبة وطنية، عُيِّن أميناً لها عام /1921/.

تكوّنت النواة الأولى للمكتبة من ثلاث مجموعات خاصة: خلّف الأتراك إحداها في إحدى قاعات البلدية، عند انسحابهم من بيروت في تشرين الأول عام /1918/. وتألّفت الثانية من مجموعة قدمتها بعثة هوفلين. أما الثالثة فقد تبرع بها طرازي نفسه، وقد بلغت خمسة آلاف مجلّد ونيّف بين مطبوع ومخطوط، نقلها إلى المكتبة بالتدريج منذ عام /1922/.

عمد إلى جمع كميّات وافرة من الكتب والمخطوطات، ونسّقها تنسيقاً فنياً، وصنّفها على النظام المتّبع في أشهر مكتبات العالم. وكان لا بدّ له من أجل ذلك، أن يقوم برحلات إلى خارج لبنان. فقد ارتحل مرتين

إلى أوروبا، ومرات عديدة إلى مصر وعدد من البلدان الشرقيّة –على نفقته الخاصة –وحصل –مجاناً –على مجموعات كبيرة من الكتب والتحف الفنية الثمينة، زوّد بها المكتبة الوطنية.

قام برحلته الأولى إلى أوروبا في كانون الأول /1921/، وسعى خلال خمسة أشهر للحصول على ما يزيد عن عشرة آلاف مجلّد في كل العلوم والفنون، وبينها العلوم الشرقية. وبلغ ما جمعه في رحلتيه إلى أوروبا أكثر من ستة عشر ألف مجلد.

استمر في جهوده سنتين وخمسة أشهر، وبلغ مجموع ما جهّز به دار الكتب اثنين وثلاثين ألف مجلّد، لم تدفع الحكومة اللبنانية سوى قيمة ثلاثة آلاف مجلّد منها.

كما جهّز دار الكتب –في عهدها الأول –بالخزائن والمكاتب والمقاعد والخرائط والطنافس والسجوف والسجلات وغيرها. وزيّنها بستين صورة زيتية كبيرة لمشاهير لبنان.

وأنشأ فيها معرضاً، أودعه تحفاً أثرية وكتابية وفنية، بعضها نسج بالفضة والذهب، أو رُصِّع باللآلئ الفاخرة.

ويتضح من الوثائق المحفوظة في دار الكتب وفي خزائن طرازي، أنّه لم يكلف الحكومة اللبنانية شيئاً من النفقات، قبل أن تستلم الدار رسمياً، حتى إنّه دفع من جيبه رواتب موظفيها الخمس وحاجبيها لمدة سنتين.

احتفل بتدشين دار الكتب اللبنانية الكبرى، في الخامس والعشرين من تموز عام /1922/ بحضور الجنرال غورو. واستمر فيليب طرازي في عمله أميناً لها، حتى عام /1941/، حيث انتهت خدمته، فسمي أميناً فخرياً.

مؤلفاته وأعماله المنشورة والمخطوطة:

1–تاريخ الصحافة العربية": في اثني عشر مجلداً، نقل بعضها إلى اللغتين الإنكليزية والألمانية. طبع منها أربعة أجزاء: 1 –2 –3 (المطبعة الأدبية) ببيروت 1913، الجزء الرابع (المطبعة الأمريكية) ببيروت 1933، وهو خاص بفهارس الجرائد.

2–كراسة بعنوان: "نبذة مختصرة في الصحف العربية المصورة" (المطبعة الكاثوليكية) ببيروت /1912.

3–فهارس لجميع الجرائد والمجلات التي ظهرت في العالم، بكل من اللغات التركية والفارسية والسريانية والأرمنية والعبرانية والأوردية.

4–جدول عام لجميع الجرائد والمجلات العربية، بلا استثناء، في مشارق الأرض ومغاربها، يحتوي على عنوان كل صحيفة واسم منشئها ومكان نشرها وتاريخ صدورها.

5–"خزائن الكتب العربية في الخافقين" –أربعة أجزاء، في ثلاثة مجلدات. منشورات وزارة التربية الوطنية بلبنان.

6-"المخطوطات المصورة والمزوّقة عند العرب" -(مطبعة الضاد) بحلب /1946/.

7-نبذة عن "تأسيس دار الكتب الكبرى في بيروت" -لمحة تاريخية في دار الكتب اللبنانية وافتتاحها.

8-"كشف المخبآت عن سارقي الكتب وأعداء المكتبات".

9-"إرشاد الأعارب إلى تنسيق الكتب في المكاتب" -(وزارة التربية الوطنية والفنون الجميلة) -ببيروت /1947/.

10-"علاقات ملوك فرنسا بملوك العرب".

11-"تاريخ نابليون الأول".

12-"عصر العرب الذهبي".

13-"تاريخ الدولة المصرية في عهد السلالة المحمدية العلوية"

14-"بحث تاريخي علمي أثري عن القرآن".

15-"ترويح الأنفس في ربوع الأندلس".

16-"اللغة العربية في أوروبا: ثروتها ومكانتها".

17-"شجرات نسبية لبعض الأسر الشرقية": نبذ تاريخية عن بعض الأسر الإسلامية والنصرانية.

18-"التحفة في تاريخ الشرفة" -محفوظات دير الشرفة: جمع فيها مع اسحق حرملة، في /27/ مجلداً، طائفة من الوثائق والصكوك والرسائل القديمة المكنوزة في خزائن الدير.

ووضع فهرساً للمخطوطات المحفوظة في الدير.

19-"السلاسل التاريخية في أساقفة الأبرشيات السريانية" -مصور ومزين بالرسوم، في /1910/.

20-أصدق ما كان في تواريخ السريان".

21-"السريان في لبنان": صفحة من أخبارهم وآثارهم قديماً وحديثاً، في مجلدين.

22-"جدول عام لبطاركة السريان الكاثوليك": يشتمل على أنسابهم وتواريخ ولادتهم ووفياتهم ووسامتهم الكهنوتية وتكريسهم الأسقفي وجلوسهم وتأييدهم البابوي وحصولهم على الفرمان السلطاني وشعارهم الخاص، مع مالهم من المآثر العلمية والدينية والوطنية، وغير ذلك من الفوائد، وقد رتبه بهيئة مبتكرة تروق الناظرين وتلذ القارئين.

23-"البراءات البابوية": جمع فيه جميع البراءات الممنوحة من الأحبار العظام لبطاركة السريان.

24-"الفرامين والبراءات السلطانية الممنوحة من سلاطين آل عثمان، لبطاركة السريان الكاثوليك": جمعها بعد العناية بنقلها من التركية إلى العربية.

25-"شجرة تاريخية لسلاسل بطاركة انطاكية": من عهد الرسول بطرس إلى الآن /1923/، عند جميع الطوائف الكاثوليكية وغيرها.

26-"شذرات في تاريخ لبنان": طبعته متصرفية جبل لبنان (1914 –1918)، بمعاونة بعض العلماء.

27-"أصدق ما كان عن تاريخ لبنان"، وصفحة من أخبار السريان": 3 أجزاء –(مطابع جوزف صيقلي) – بيروت /1948). ظهر الجزء الثالث بعنوان: "رد العسف والبهتان عن كتاب أصدق ما كان". رد عليه الخوري أغناطيوس طنوس، في سلسلة من المقالات بتوقيع الأب جرجس كرباج، ظهرت في جريدة "البيرق" البيروتية (1948 –2949).

28-"عصر السريان الذهبي": بحث علمي تاريخي أثري –(مطبعة جدعون) ببيروت /1946/.

29-"ذكرى قدماء تلامذة المدرسة البطريركية في بيروت": بين عامي (1865 –1950).

30-"خلاصة أعمال شركة القديس منصور دي بول في بيروت": منذ إنشائها عام /1860/ حتى سنة /1906/.

31-"سلسلة تاريخية لرؤساء شركة القديس منصور دي بول في بيروت": مع ذكر نوابهم وجميع موظفيها بين عامي (1860 –1923).

32-الآثار الذهبية لشركة القديس منصور دي بول الخيرية": جمع فيه أهم الصكوك الرسمية للشركة، ومعظم الخطب والتقارير التي تليت في جلساتها العمومية وحفلاتها الكبر.

33-"جريدة الباكورة": أنشأها عام /1904/، ووزعها مجاناً على أعضاء شركة مار منصور ومحسنيها وطلبة مدارسها، في أثناء رئاسته للشركة.

34-مجموع التقارير العلمية والأثرية التي قدمها إلى المحافل العلمية في أوربا.

35-"مشاهير السّياح والسائحات من الأندلس إلى المشرق، ومن المشرق إلى الأندلس".

36-"الرأي الأمين في حل بعض المشاكل الزوجية عند الشرقيين": بقلم المطران أنطوان قندلفت. طبعه بنفقته، وترجمه إلى الفرنسية.

37-"القلادة النفيسة في فقيد العلم والكنيسة": وهو أول كتاب نشره، تخليداً لذكر العلامة المطران اقليمس يوسف داود مطران دمشق بين عامي (1879 –1890)، ينطوي على مراثٍ شعرية ونثرية، في عشرين لغة مختلفة، مع قائمة بمؤلفاته.

38-"قطر الندى في ردّ الصدى": وهو يشتمل على رسائل الثناء التي وردت، تقريظاً لكتاب "القلادة النفيسة".

39-نبذة بعنوان: "داود القرم"، وهو أول أستاذ شرقي في فن الرسم، وهي تحتوي على خلاصة أخباره وآثاره ومآثره.

40-جمع منظومات الشيخ العلاّمة إبراهيم الحوراني، في ثلاثة مجلدات، وأهداها إلى ابنته نجلا الحوراني.

41-ديوان "نفحة الطيب": يضم مجموع ما نظمه من الأشعار في صباه.

42-ديوان "قرة العين": وهو نبذة أخرى من شعره، يتضمن زهاء ثلاثة آلاف بيت في مواضيع شتى.

43-"الجوهر الصافي في أبدع القصائد المشتركة القوافي": كالخال والعين والعجوز والغرب والشرق والعلم وغيرها. وقد جمع أكثرها في كتاب واحد، معلقاً عليها بالحواشي المفيدة. ومن منظوماته الشهيرة قصيدته الشرفية، التي التزم فيها قافية واحدة في جميع أبياتها، ومثلها القصيدة القلمية.

44-"صناجة الطرب في رياض الخطب": يشتمل على بعض الخطب التي ألقاها في المجالس العلمية والجمعيات الخيرية وغيرها.

45-"سلافة الألباء في مراسلات العظماء والأدباء": في ثلاثة مجلدات، احتوت رسائل تبادلها مع العظماء والعلماء والمستشرقين، مكتوبة بخطوطهم، ومزيلة بتواقيعهم.

46-مقالات ومحاضرات ومساجلات في مواضيع شتى.

47-سلسلة من الكتب والبحوث، مختلفة الأقدار والحجوم، غير مطبوعة -آنئذ -ترى تفصيلها في الجزء الرابع من كتابه "خزائن الكتب العربية في الخافقين"، بلغ عددها اثنين وثلاثين، وقد طبع معظمها بعدئذ.

المصادر:

1."القاموس العام": حنا أبي راشد -الجزء الأول /1970/: 228.

2."مجلة القاموس العام" حنا أبي راشد -المجلد الأول /1923/: 51 -62.

3."مصادر الدراسة الأدبية" -يوسف أسعد داغر -ج3 (1972): 715 -719.

4."وثائق خطية في علائق آل طرازي بالملّة السريانية" -الأب اسحق أرملة السرياني (المطبعة الكاثوليكية) ببيروت.

5."أسرة آل طرازي" -الأب اسحق أرملة السرياني -بيروت (1934): 187.

6."أسرة آل طرازي" -الأب اسحق أرملة السرياني -دار صادر ببيروت (1947): 105 -124.

7."أعلام الأدب والفن" -أدهم الجندي -الجزء الثاني: 316 -363 (مصورة).

8."معجم المطبوعات العربية" سركيس: 1137 -1138.

9."معجم المؤلفين" -عمر رضا كحالة -ج8: 88 -89.

10."الفيكونت دي طرازي في ذمة الله -يوسف إبراهيم يزبك -أوراق لبنانية 2 (1956): 397 -400.

11."خزائن الكتب العربية في الخافقين" -فيليب طرازي -ج4.

12."فهرس التاريخ" –(المكتبة البلدية) –بيروت: 35.

13."فيليب دي طرازي –أسطورة ومأساة" –جوزف صدقي –في (جريدة الجريدة) ببيروت –العدد /1171/ (23 /10/ 1956).

14."مجلة المجمع العلمي العربي" بدمشق –ج1: 30 /ج2: 18 –24/ج16.

15."مجلة الأديب" ببيروت –مج 9/15: 79.

16."مجلة الضاد" بحلب –مج 26: 342 –344.

17."مجلة الهلال" بالقاهرة –مج 64 /11: 84 –85.

18.:مجلة الجامعة السريانية" ببيروت –مج 23 /53: 4.

19."مجلة رسالة السلام" ببيروت (11 /5/ 1929).

20."جريدة المقتبس" بدمشق –العدد 2502 (1/11/ 1918).

***

رسالة الأردن

أربعون كاتباً أردنياً يفوزون بجوائز محلية وعربية،
تكرمهم رابطة الكتّاب.

صبحي فحماوي – الأردن

أقامت رابطة الكتاب الأردنيين حفلاً تكريمياً للكتّاب الأربعين الذين نالوا جوائز أدبية وفنية محلية وعربية. وأدار الحفل الكاتب صبحي طه، وألقى كلمة المكرمين الشاعر علي البتيري، الذي قال إن هذا التكريم الذي أصبح تقليداً ثقافياً، أدى لنقلة نوعية في تقدير الأدب والفن، وترك أثراً طيباً في نفوس الحاصلين على الجوائز.

وكان من الفائزين إسماعيل أبو البندورة، الذي حصل من جامعة فيلادلفيا على جائزة أفضل كتاب مترجم، وهو رابع كتاب يترجمه من اللغة الصربية، بعنوان (هروب إلى الحرية) أوراق السجن، تأليف علي عزت بيغوفيتش، صدر عن دار الفكر في دمشق 2002، وحاز هذا الكتاب على جائزة معرض الكتاب الثامن والعشرين في الكويت، وكان قد ترجم كتاباً بعنوان (الجذور التاريخية لحركة عدم الانحياز) للمؤلف إدوارد كارديل، ونشر في جريدة الرأي، وكتاب آخر بعنوان (قصص يوغسلافية) من البوسنة وفيه أربع قصص قصيرة للبوسني الحائز على جائزة نوبل، إيفو أندريتش، وأربع قصص قصيرة للروائي البوسني محمد ميشا سليموفيتش، والكتاب الثالث بعنوان (عيون الكلب الأزرق) لغابريل غارسيا ماركيز، ويترجم الآن رواية لمحمد ميشا سليموفيتش بعنوان (القلعة) نشر فصل منها في مجلة الآداب الأجنبية، العربية السورية، والروائي المسرحي كاتب المسلسلات التلفزيونية، والتي كان آخرها (الطريق إلى كابول) جمال أبو حمدان، الذي فاز بالجائزة التقديرية لمهرجان مسرح الشباب الأردني التاسع، والشاعر حيدر محمود الذي كان وزيراً للثقافة، فاز بجائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع الشعري، وسبق أن فاز بجوائز عربية ودولية هامة، ود. إبراهيم الخطيب الذي فاز بجائزة أفضل نص في مهرجان الأغنية العربية، وحبيب الزيودي الذي فاز بجائزة الأغنية العربية، وحسن ناجي الذي فاز بثماني جوائز في مهرجان أغنية الطفل. وكذلك الكاتب خيري منصور الذي فاز بجائزة أفضل كاتب مقالة صحفية في الوطن العربي، وذلك من نادي دبي للصحافة. وزهير توفيق الذي فاز بجائزة مؤسسة نعمان الثقافية اللبنانية للإبداع، وسعد الدين شاهين عن فوزه بجائزة المهرجان الأردني الثامن لأغنية الطفل. ودرع سيناريو الفيلم الوثائقي "الحلم الوردي". وسعادة أبو عراق، لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع، عن مجموعته القصصية (طريد الظل) وقد صدر للروائي قبل ذلك رواية بعنوان (المخاض) ومجموعة قصصية بعنوان (فتيان الحجارة) وهو مهتم بعلوم واختراعات المستقبل، وله في ذلك أكثر من كتاب، منها (مدرسة المبتكرين)، وسليم أحمد حسن، لفوزه بجائزة المهرجان الأردني الثامن لأغنية الطفل على مستوى العالم العربي، وجائزة النص المسرحي لمسرح الطفل، من وزارة التربية والتعليم.

والناقد القاص د. سليمان الأزرعي، لفوزه بجائزة عيسى الناعوري للنقد الأدبي، على كتابه النقدي (فلسطين في الرواية الأردنية) والكتاب يوضح وقوعات القضية الفلسطينية، وانعكاساتها في الروايات الأردنية منذ قبل الشتات، وحتى مشارف عام 2000. وأهدى الكتاب إلى كل من قدّم جهداً كفاحياً نبيلاً في سبيل توكيد عدالة القضية الفلسطينية، ودعم كفاح الشعب الفلسطيني، وتناول الكتاب دراسة الجهود الروائية التي قام بها روائيون أردنيون، وظلت القضية الأردنية في بُعدها الاجتماعي، والفلسطينية في بعدها القومي، خلال غيابهم ماثلة لديهم بكل أبعادها وتشكل بالنسبة إليهم مُلهم إبداعهم الأول، ومن تلك الدراسات، دراسة أحمد أبو مطر (الرواية في الأدب الفلسطيني) التي تناول فيها جهود بعض الروائيين الأردنيين المنحدرين من أصل فلسطيني، كأمين شنار، وهيام رمزي، وعطية عبد الله، ومفيد نحلة، وكما فعل محمد عطيات، حين وضع دراسة عنوانها (قاصون فلسطينيون أردنيون) وذكر منهم أمين شنار وجمعة حماد، خاصة روايته (بدوي في أوروبا) بينما أدرجهم أحمد أبو مطر ضمن الروائيين الفلسطينيين..... وكتب عيسى الناعوري روايته (بيت وراء الحدود) التي أكّد فيها رومانسيته التعليمية مجدداً، ولكن هذه المرة من خلال تصوير أبعاد نكبة عام 48، التي شرّدت القسم الأكبر من أبناء فلسطين من وطنهم إلى شرقي الأردن، والتي سخر الناقد الدكتور عبد الرحمن ياغي من هبوط مستواها الفني.

أمَّا سميحة خريس في كتاب الأزرعي، فتقف في روايتها (رحلتي) فيما يبدو دعوة لتحذير أولاد الناس من الوقوع في شباك العمل السياسي، الذي لا يعقبه . حسب رأيها . سوى الدمارات.... وقد غامر أبطال رواية (رحلتي) في الفعل الوطني القومي، لكن طموحاتهم النبيلة تحطمت على قاعدة الدمارات الداخلية والخارجية لمؤسسة الفعل القومي، والتطلع نحو التحرر، وتحقيق الطموحات القومية الكبرى. وفي الرواية هجاء للعمل السياسي، لا بل ثمة (فهم مغلوط) للحزب كمؤسسة تعبر عن مصالح طبقة أو فئة أو فريق اجتماعي أفضت به ظروف زمانية ومكانية، وتحكمت بمولده وأيديولوجيته، ولا يمكن لكل تلك الدمارات الشخصية العامة أن تقنعنا بالمقولة السلبية للفعل الجمعي . ص47 . من الكتاب.

وفي الفصل الثالث من الكتاب، (صورة التشرد والمعاناة) ففي روايتيه (مجرد اثنين فقط) و(الأمواج البرية) يستعين الروائي إبراهيم نصر الله بالمشاهد الكئيبة للمخيم الفلسطيني إثر وقوع الكارثة، وعلى مدى أربعين عاماً يتتبع نصر الله معاناة الشعب الفلسطيني في محاولة للكشف عن عوالمه الداخلية ومخزونها الثقافي، الذي يقف خلف ذلك الرعب الدائم والقلق والخوف على المستقبل. وتدخل مشاهد المأساة الفلسطينية عند يوسف ضمرة في روايته (سحب الفوضى) ويسجل (زياد قاسم) موقف الرواية الأردنية المبكر من تلك المؤامرة الدولية التي تعرّض لها الشعب الفلسطيني في روايته (أبناء القلعة) وفي روايته (ذيب الصالح) يلخص الدكتور موسى الأزرعي صورة شتات الفلسطينيين وعذاباتهم من خلال طفل يوناني وفِدَ إلى فلسطين وشبّ واكتمل فيها، وظل يدافع عنها خلال كل فصول مأساتها. أمَّا طاهر العدوان، ابن الشهيد مفلح العدوان الذي قاد العملية الاستشهادية التي أسفرت عن استسلام مستعمرة (كفار عتسيون) ودير الشعار والمستعمرات الثلاث ليلة 12 أيار 1948، فقد أكّد في روايته (وجه الزمان) من خلال وحدة مشهد التهجير أن للزمان وجهاً واحداً ظالماً للفلسطينيين في مأساتهم... وفي رواية (الرحيل) لمفيد نحلة يقاوم زيد الحامد وزوجته زينب بمشاركة العديد من المدافعين عن يافا... وفي روايتيه (تفاح المجانين) و(بحيرة وراء الريح) عبَّر الروائي يحيى يخلف عن قمة معاناة للفلسطينيين الواقعين تحت وطأة التشرّد والنزوح، وعبَّر مؤنس الرزاز في رواياته (مذكرات ديناصور) و(الشظايا والفسيفساء) و(فاصلة في آخر السطر) وغيرها من الروايات والأعمال حيث

ظلّت مناقشة كافة الأمور مرتبطة بقضية الكفاح القومي الكبرى، القضية الفلسطينية والصراع العربي الإسرائيلي. وفي رواية (الدم والتراب) يرصد عطية عبد الله عطية هياج الشعب الفلسطيني وكفاحه منذ عام 1936 وحتى عام 68 بتبسيط تسجيلي، كما لو كانت الرواية عملاً سردياً محايداً. وفي رواية محمود عيسى موسى (حنتش بنتش) التي لا تبتعد كثيراً عن مضمون لعبة الأطفال، والتي تعتمد على مبدأ (واللي بيلحق ينتش) وهكذا تضيع حقوق الشعب الفلسطيني....

وفي الفصل الرابع (صور الصمود والمقاومة) نقرأ في رواية (مؤيد العتيلي) بعنوان (ثمَّ وحدك تموت) حيث يختلط الهم الخاص بالعام، والثأر الشخصي بالثأر الشعبي، وتغدو مقاومة الظلم الاجتماعي جزءاً من مقاومة المحتل، وشكلاً من أشكاله، ورواية (المخاض) لسعادة أبو عراق التي تصور امتحان الشعب بكل فئاته وشرائحه، واستعداده للتضحية، أمام الاحتلال. ورواية فاروق وادي (طريق إلى البحر) تتميز بالطرح الهادئ المتوازن لقضية المقاومة، وتصور أن الثورة ليست عملاً ارتجالياً، وأن الثورة يجب أن تبدأ من داخل الأرض المحتلة، وفي روايته (المحاصرون) وجه فيصل حوراني أشد النقد للثورة الفلسطينية، وصور أزمتها الداخلية بحكم تكوينها، غير أنه لم يطرح البديل.....

وفي الفصل الخامس (حزيران في الرواية الأردنية، والرواية الأردنية بعد حزيران) حيث ظهرت روايات مثل (العودة من الشمال) لفؤاد القسوس و(المتميز) لمحمد عبد، و(الطريق إلى بلحارث) لجمال ناجي و(ثلاث وجوه لبغداد) لغالب هلسا، و(بيت الأسرار) لهاشم غرايبة، و(وتلك الأعوام) لسالم نحاس، و(ماري روز تعبر مدينة الشمس) لقاسم توفيق، و(اعترافات كاتم صوت) لمؤنس الرزاز، وغيرها من الروايات.... ويعتبر الكتاب مرجعاً ورصداً للرواية في الأردن بلا منازع.

... وللمؤلف سليمان الأزرعي 17 كتاباً مؤلفاً منها 11 كتاب نقد، وكتابين في الفكر، وخمس مجموعات قصصية، و55 بحثاً مشاركاً في مؤتمرات عربية، ودولية، وهو أستاذ جامعي وأمين عام مساعد لوزارة الثقافة الأردنية، ومدير مديرية الدراسات والنشر في الوزارة.....

وخلال المهرجان، تمَّ تكريم الشاعر سليمان عويس، لنيله درع تكريم من بلدية السلط، وسميحة خريس، لفوزها بالجائزة الذهبية لأفضل سيناريو إذاعي من مهرجان القاهرة للإذاعة والتلفزيون، وسناء الشعلان، لفوزها بجائزة الدكتورة سعاد الصباح، وجائزة رابطة الأدب الإسلامي، وجائزة الناصر صلاح الدين.

والشاعرة شهلا الكيالي، لفوزها بجائزة وزارة التربية والتعليم للموسيقى والأناشيد، وجائزة أديب عباسي للشعر، وصالح القاسم وعاطف الفراية، لفوزهما بجائزة الشارقة للمسرح، وعدنان نصار لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة.

وكذلك الشاعر علي البتيري، لفوزه بجائزة المهرجان الأردني الثامن لأغنية الطفل، والجائزة البرونزية من مهرجان القاهرة الثامن للإذاعة والتلفزيون. وعلي العامري، لفوزه بجائزة الجمعية الأمريكية الدولية للشعر. والشاعر علي الهصيص، لفوزه بالجائزة الأولى بمسابقة أديب عباسي. وعمار الجنيدي لفوزه بجائزة أديب عباسي للقصة القصيرة، وجائزة هيئة الإذاعة البريطانية للقصية القصيرة. ود. عمر حيدر أمين، لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع. وفخري صالح، لفوزه بجائزة غالب هلسا للإبداع الثقافي. ومحمد الجالوس، لفوزه بالجائزة الأولى في بينالي طهران الثاني لفن العالم الإسلامي. ومحمد السمهوري، لفوزه بجائزة القصة بمسابقة

الشارقة. ومحمد العامري، لفوزه بجائزة لوركا للرسم، وجائزة التفكير باليدين. ود. محمد مقدادي، لفوزه بجائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع.

وكذلك الشاعر مريد البرغوثي، لفوزه بجائزة فلسطين للشعر. ود. مصلح النجار، لفوزه بجائزة مسابقة الشارقة لأدب الأطفال. ومعن البياري، لفوزه بجائزة دبي للصحافة. ومفلح العدوان، لفوزه بجائزة الشارقة للإبداع العربي. وناجي علوش، لفوزه بجائزة منيف الرزاز للدراسات والفكر. ونواف الزرو، لفوزه بجائزة يعقوب عويس للمقالة الصحفية. وهزاع البراري، لفوزه بجائزة محمود تيمور للإبداع المسرحي. ود. هشام غصيب، لفوزه بجائزة الدولة التقديرية للعلوم الاجتماعية والإنسانية. ود. هند أبو الشعر، لفوزها بجائزة أفضل كتاب من جامعة فيلادلفيا.

وكذلك د. وليد يوسف صاحب أشهر مسلسلات تلفزيونية، كان آخرها مسلسل (التغريبة الفلسطينية)، لفوز مسلسله (صقر قريش) بالجائزة الذهبية في مهرجان الإذاعة والتلفزيون التاسع، ويوسف أبو لوز، لفوزه بجائزة أفضل مقال صحفي في الصحافة الخليجية في مهرجان دبي للتسوق.

***

قراءة في قصائد العددين 408 و 409

د. خليل الموسى- سورية

في العدد 408 نيسان 2005 من مجلة الموقف الأدبي ستّ قصائد مختلفة الاتجاهات والمشارب والميول، وكل منها يهيم في وادٍ مختلف الزرع والثمار عن الآخر، وربما كان بعضها يسير في غير الاتجاه الذي كان ينبغي عليه أن يسير فيه، ومع ذلك فإنّ لكلّ قصيدة خصوصيتها، فضلاً عن موضوعها الذي يمتدّ من شعر الإخوانيات إلى شعر الحداثة، بعيداً عما يسمّى اليوم بأدب ما بعد الحداثة والتجريب، وكأننا هنا إزاء رهان أو منافسة بين الأشكال الشعرية المعهودة (قصيدة الشطرين . قصيدة التفعيلة . النص كما يحلو لمجلة الموقف الأدبي أن تطلق عليه، مع أن للنص Texte مدلولاً آخر قد يعيدنا إلى قصيدة الشطرين أو التفعيلة في مجال الشعر، وقد يعيدنا إلى أيّ نصّ مقروء، فالمنحوتة نص، واللوحة نصّ، والطبيعة المختلفة نصّ، والأنثى الجميلة نصّ... إلخ)، ولذلك سنتوقف عند النصوص الستة أولاً، وهي:

1 . مدينة الآحاد . رضا رجب.

2 . لأني حزين . عبد الرحمن عمار.

3 . المغول مرة أخرى . صالح محمود سلمان.

4 . المعري دمشقيّاً . ياسر الأطرش.

5 . تقاسيم مقام البكاء . حسان الصاري.

6 . الصباح أعمى (نص مفتوح) . عبد المنعم حمندي.

أولاً: مدينة الآحاد ـ شعر رضا رجب

هي قصيدة من القديم في موضوعها وتقاناتها ومقاصدها ووزنها، وقد تصدّرت القصائد الستّ، وكأنّها أم الباب، وقد أهداها شاعرها إلى مدينة وشاعر، وهي أقرب إلى شعر الإخوانيات في تراثنا الشعري، والملاحظة اللافتة للنظر في هذه القصيدة اعتراف شاعر من شعراء قصيدة الشطرين بشاعر من شعراء قصيدة النثر أو الشعر المنثور، وهذا الاعتراف مسجّل، والقصيدة وثيقة تثبت ذلك، فالموضوع الذي تصدّى له هذا الشاعر مزدوج الشيفرة والتيمات، ولكنّ تداخلها لا عضوي، وإنما هو موضوعاتيّ: مدينة الشعراء سليمة، وصلة محمد الماغوط ابنها بها، وهذا من مألوف القول، فألفة المكان كائنة منذ أن كان الشعر، بدءاً من مشهد الطلل في

الشعر الجاهلي إلى شعر الحنين إلى الوطن والديار والأهل في الشعر المهجري إلى سوى ذلك، والقصيدة من أربعة مقاطع غير متساوية، ففي المقطع الأول حديث عن سليمة مدينة الشعراء عبر التاريخ، وكأنها عبقر

بهـا المتنبـي ثـارَ وهـو قريعُهـا وغـرّد ديـكُ الجـنّ وهـو قرينهـا

في المقطع الثاني صلة الماغوط الشاعر المعروف بهذه المدينة الجميلة، فهو ابنها الذي خرج منها ليظلّ فيها، وليس ذلك بغريب على الشعراء، مع أن هذا الشاعر لم يخرج قسرياً من مدينته أو قريته كما هي الحالة عند شعراء فلسطين في الشتات مثلاً أو سواهم، ومع ذلك فإنّ هذه المدينة ما اعتادت أن تتخلى عن أطفالها وأبنائها الشعراء، ويذكّرنا رجب بأنّ القصيدة الأولى للماغوط كانت في هذه المدينة، وهي بعنوان "سلمية"، ثم ليست سلمية في نهاية المطاف سوى صبية حسناء شريدة على مفرق الصحراء، وليس الماغوط سوى عاشق أو سفير لهذه المدينة الساحرة:

سـلميةٌ يكفـي أن تكـونَ سـفيرَها لتـوجَزَ فـي لمـح البـروقِ قرونُهـا

تـرشُّ صـباياها الحكايـاتِ فـالتمسْ لهـا العـذرَ إنْ طاشَـتْ لـديك ظنونُهـا

ويدلف الشاعر بعد ذلك إلى مواصفات الماغوط المعروفة وشعره النثري الذي فاق الموزون المقفى كما يذهب إلى ذلك الشاعر رجب، وهو حكم عام وغير منطقي، لأنّ الموزون المقفى كثير عربيّاً وسواه، وهو متفاوت الجودة هنا وهناك، صحيح أن شعر الماغوط النثري جميل ومحرّك وفاعل، ولكنّه مسبوق إليه من جهة، وشعر الماغوط نفسه ليس واحداً في جودته وجمالياته وفاعليته، ولا أودّ أن أدخل في باب الموازنة أو المقارنة أو المفاضلة أو ما يشبه ذلك من المترادفات والألفاظ القريبة، فثمة شعر حقيقي في كلّ جنس شعري، كما أنّ الجمال مقسَّم بين العباد، فالجمال نسبي دائمً. فللجمال الياباني سمات ربما لا نجدها في الجمال الصيني أو الكوري أو الروسي أو الأوروبي أو العربي أو الجنس الأصفر أو الأبيض أو الزنجي أو الأسمر، ولنتأمل في مسابقات ملكات الجمال حين يكون التزاحم على أشدّه، ولذلك كانت الأحكام انحيازاً، ومع ذلك فإن الشاعر يتعرّض في هذا المجال إلى نكبات الأمة في حاضرها في المقطع الثالث الذي يتضمن ذلك كلّه:

أتـدري حـدودُ الأبجديـة أنّـهُ تخلّـص مـن عـبء القبـور دفينُهـا؟

فهـل كنـتَ تغتـالُ القصـيدة كلّمـا تحـاولُ ألاَّ يسـتبدَّ رنينُهـا؟

تـدحرجُها نثـراً شموسـاً وأنجمـاً ولا كـلُّ مـوزون الحـروف يزينُهـا

وترمـي علـى جـرح الـبلادِ خواتمـاً ليُشـفى مـن الـدَّاءِ الملـحِّ حزينُهـا...

ثانياً: لأني حزين ـ شعر عبد الرحمن عمار

قصيدة من قصائد الحزن بامتياز، هذا هو موضوعها، وهذا هو عنوانها، وعوامل الحزن كثيرة، فالحزن ليس عملة مفقودة في بلادنا، وبخاصة في الشعر المعاصر، والأحزان تتوافد على الشعراء منذ أن كان الشعر والشعراء، ولذلك جاء عبد الرحمن عمار يسوق إلينا نحن قرّاءه شيئاً من أحزانه التي تتلاقى وأحزاننا، ويشكوا إلينا مما نشكو نحن منه، ليتلاقى الشاعر والقراء في مكان يُسمّى الحزن، وإذا كان لا بدّ مما كان فإنّ الشاعر يتلاءم مع حالته هذه، وهو غير قادر على تغييرها، ولذلك ألف حالة الحزن، وصار صديقاً له، ثمّ إنّ هذا

الحزن يتوافد عليه من كلّ حدب وصوب، فهو يأتيه من جبال الأرق ومن ضريح الأماني، وفي كلّ لحظة أو ثانية، وكأنّه همّ النابغة الذبياني في بيته:

وصـــــدرٍ أراح الليـــــلُ عـــــازبَ همّـــــه   تضـــاعف فيـــه الحـــزن مـــن كـــلّ جانـــبِ

ويتلاعب الشاعر عمار باللغة بمهارة، فيستخدم ثقافته في تشكيل بنية القصيدة، ومثل ذلك في قوله "وإني على ما أقول حزين" وهي من عبارة "وإني على ما أقول شهيد"، ولنتأمل تداخل التناصات وبخاصة مع أسطورة سيزيف في هذا المقطع:

لأنّي حزينْ/يقولُ ليَ الصَّحْبُ/ في أيْ وادٍ تهيمُ..!!/ وعن أيِّ معراج حُلْمٍ/ تواصِلُ سَيْرَكَ..!! دَعْ صخرة الحزن من ساعديكَ/ أَلْقِها ما وراء الكواليسِ/ أولى بكَ الآنَ،/ أن تستردَّ إلى ضفتيكَ الحياةَ، وتسكبَ ما تشتهي من سرورٍ/ على لوحةِ العمرِ../ ما من مواسم حزنِكَ جدوى، فكلُّ الكروم، استباحت عناقيدها/ شهوةٌ لا تنامْ

وكلُّ الفضاءاتِ مقفلةٌ، / ليس فيها سبيلٌ، / سوى شاهقٍ من حطامْ..

ومع ذلك فالحزن نعمة إلهية تتنزّل على الشعراء كما يذهب إلى ذلك الشاعر عبد الرحمن عمار، لتكون دافعاً لهم للكتابة، والشاعر مستقبل لهذه النعمة كما جاء في المقطع الأخير، وهذا يذكّرنا بالألم العبقري في الرومانسية "ما من شيء يجعلنا عظماء كألم عظيم"، فإذا كان الألم مصدر الشعر والشاعرية عند ألفريد دي موسيه ولا مارتين وسواهما فإنّ الحزن هو الآخر مصدر للشعر والشاعرية عند عبد الرحمن عمار، ولذلك اختار تفعيلة المتقارب "فعولن" لتكون شراعاً ينقله إلى لجج الأحزان والشاعرية الخلاَّبة، وإن كان الحزن موضوعاً لها.

ثالثاً: المغول مرّة أخرى ـ شعر صالح محمود سلمان

قصيدة ذات همّ عربي معاصر وتجربة يومية يعيش فيها الشعر العربي المعاصر في سورية ضمن أحداث متلاحقة لا يستطيع الشعر إلاَّ أن يغترف منها معينه لتظلّ القصيدة نابضة بالحيوية والحركة والتوهج، فثمة المذابح التي تحيط بسورة في غير جهة من جهات الأرض، فإذا كانت فلسطين تعاني الذبح اليومي من الوريد إلى الورد في الأقصى وغزة وجنين، وقد صار مشهد الذبح مألوفاً وعادياً لدى الإنسان العربي فإنَّ العراق في شماله إلى جنوبه دخل هو الآخر في هذه التراجيديا اليومية، وإذا كانت فلسطين تعاني الذبح اليومي المعلن والذبح اليومي غير المعلن فإنّ العراق يتعرّض لمثل ذلك بالأساليب نفسها، حتى إنّ حياة الإنسان العربي في مطلع القرن الحادي والعشرين صارت هي الأخرى مهدّدة بالزوال،وكأننا نعيش عصر الهنود الحمر الذين تعرضوا لمثل ما نتعرّض له اليوم، فالقاتل الماهر الذي يصوّب فوهة مسدسه ويتلاعب به في أفلام الكابوي هو الذي يعود اليوم إلى فضائياتنا العتيدة ليطبّق علينا ما طبّقه على أولئك الذين أصبحوا في ذمة التاريخ، وحجّته إنسانية خالصة حسب مزاعمه الكاذبة، وهي تمدين العربي ونشر الديمقراطية الأمريكية بين صفوفه، وسينفذ خطّته الجهنمية حتى لو ظلّت الأرض بلا عرب، ولذلك كانت القصيدة لا بدّ من أن تقف على قدميها لتستحضر تاريخ العراق الحضاري، وبخاصة تاريخ بغداد الشعري، فلجأ إلى رائية علي بن الجهم وسواها، وقد بدأت القصيدة بداية درامية جيدة:

شجرٌ ينامُ على رصيف الحزنِ/ منكسِرَ الدعاءْ

يستافُ ما تركَ الرحيلُ على الغصونِ/ من الجنين

وحدائقُ الكلماتِ فرّت من قميص الشعر/ وانتحتِ العراء

ماءٌ يَحارُ محطَّماً ما بينَ دجلةَ والفراتِ/ انسابَ في صمتٍ وأطلقَ بوحَهُ للريحِ

لا يدري بأنّ الموجَ أشعلها وغامْ...

لكنّ الحركة الدرامية تبدّدت بعد عدد من السطور، ودخلت حركة القصيدة في التشابه والنمطية والكسل الإيقاعي نتيجة لحرص الشاعر بتثقيل إيقاع القصيدة بالتثاقل والتناص، ومن ذلك مثلاً العودة إلى النواسي وعلي بن الجهم وبيت الحكمة والمألون وأوروك وتموز وعشتار والفارس المقدام والقادسيات وابن جلاد والحلاج ومردوخ وسوى ذلك في قصيدة ذات بنية واحدة قصيرة، وليس ذلك وحسب، وإنما انتقلت القصيدة من التصوير والجمال اللافت إلى التقرير والركود الباهت في مثل هذا القول:

عبر المغولُ على وسائدكم/ وداسوا بالجنازير اللئيمة نخلكم/

وتثاءبوا حين استظلّوا بالقصور/ ولم يروكُمْ

أينَ زمجرةُ السيوف على رقاب الخلقِ/ في الساحاتِ/ والطرقِ الخفيّةِ والصريحةِ

من "حلبجةَ" في الشمال/ إلى المذابح في الجنوبِ.....

رابعاً: المعري دمشقيّاً: شعر ياسر الأطرش

قصيدة يستعيد شاعرها ما نظمه نزار قباني وعبد الله البردوني في أبي تمام، وما نظمه سواهما من قبل في ألفية المتنبي، كالأخطل الصغير وأبو ريشة.. هي قصيدة مناسبة، ولكنها مناسبة لا تهمل الحاضر مع أنها تنطلق في الماضي، والمعري أحد شعراء العرب العظماء في العصر العباسي، وربما كان لهذا الشاعر ميزة على سواه لصفات كثيرة، ومنها أنّه كان رهين المحبسين من جهة ولعماه وتوهج بصيرته من جهة أخرى، ولموقفه التشاؤمي في النسل أو الحياة، ثم لزومه ما لا يلزم.. إلخ، ولذلك كانت قصيدة ياسر الأطرش مناسباتية من جهة واستلهاماً لحياة المعري ومواقفه من جهة أخرى، وهذا يذكرنا أيضاً بقصيدة القناع في النصف الثاني من القرن العشرين عند البياتي وسواه ممن استخدموا المعري أو المتنبي أو سواهما قناعاً في التقانة، ولذلك جاءت هذه القصيدة من ثلاثة أقسام يهيمن على القسم الأول منها خطاب الشاعر المعاصر للشاعر القديم، ويتجلّى فيه الإعجاب بذلك الشاعر الفذّ منذ البداية، وخيراً فعل حين ذهب إلى قصيدة الشطرين في هذا الموضوع:

وقفتَ.. ولا تزالُ.. ولا تزولُ	**صعودُ أنتَ ليس له نزولُ**
وُلدتَ، وما ولدتَ كأني شخصٍ	**فهل إلاّك مولده هطولٌ**
صعدتَ. فغمتَ.. حتى صرتَ سقفاً	**إذا كدنا نلامسُهُ.. يطولُ**
كأنّكَ في كتابِ الدهرِ عامٌ	**وكلُّ الآخرين بهِ فصولُ**

وتبرز الحياة العربية الراهنة والانكسارات المتكرّرة هنا وهناك في البقاع العربية، فهذه بغداد يجيء إليها المغول الجدد ثانية، فيستبيحوا حماها وينتهكوا نخيلها وفراتها، وهذه الخليل تتعرض للموت والاغتصاب، وهذه

حال الملوك العرب الذين ما ركبوا خيول العزّ وحال الشعوب التي ما استفاقت من كراها على ذمّة القصيدة وعلى ذمة خطاب الشاعر لوالده المعري مع أنّ الشاعر نفسه يعترف في المقطع الأول بأن المعري نفسه أراح نفسه من هذه السلالة.. لكنّه عاد في المقطع الثاني ليشكو إليه حالنا الراهنة.. فهل يستجيب هذا الأب لترهات أبناء ليسوا من صلبه ولا من سلالته..؟:

أبـــي.. قـــد مسَّـــنا جـــوعٌ وخـــوفٌ	**فأدركنـــــا، لقـــــد عـــــاد المغـــــولُ**
قضـــتْ بغـــدادُ قهـــراً واســـتراحتْ	**ولـــم يســـلم مـــن النـــار الخليـــلُ**
ولـــم تغـــرق بغصّـــتها عُمَـــانٌ	**ولـــم تُســـمع بمكنـــاسٍ صـــهيلُ**
ولا ركـــب الملـــوك خيـــول عـــزٍّ	**فـــلا عـــزٌّ هنـــاك ولا خيـــولُ**
ولا نهضـــت شـــعوبٌ مـــن كراهـــا	**ومـا اهتـزّتْ . وإن نهضـت . ذيـول**
نقاتـــل بالحمـــام، ولـــيس يجـــدي	**إذا نطقـــت بنـــادقهم.. هـــديلُ**

ومع ذلك فإنّ هذه القصيدة لا تخرج عن قصائد المناسبات، وهي نصّ مغلق على قصديته يحاول فيه الشاعر أن سترجع تاريخاً مضى لبعث الهمم في النفوس ورفض الحالة الراهنة، ولكنّه يعترف سلفاً بأنَّ الأيام الخوالي قد ذهبت إلى غير رجعة، فكان موقفه هنا شبيهاً بموقف الشاعر الجاهلي على الطلل بعد أن غادره الربع منذ زمن بعيد، وتحوّل المكان إلى ربع للظباء والوحوش الأخرى.

خامساً: تقاسيم مقام البكاء ـ شعر حسان الصاري

قصيدة من زمن مضى، وهي تعود ببنيتها إلى النظام المقطعي الذي ذاع وانتشر في الشعر المهجري في أوائل القرن العشرين، ثم ساد وهيمن في الثلاثينيات من القرن المنصرم في المجموعات الشعرية الكثيرة التي صدرت لشعراء جماعة أبولو في مصر، ومنهم الدكتور أحمد زكي أبو شادي مؤسّس هذه الجماعة وعقلها المدبّر والمفكّر، وإن كان لا يتساوى مع بعضهم شاعرية، ومنهم الشاعر الرقيق إبراهيم ناجي والشاعر علي محمود طه المهندس وصالح جودت، ويحسب على هؤلاء الشاعر النابغة أبو القاسم الشابي الذي كان شاعراً متوهجاً وبخاصة في هذا النظام المقطعي.

القصيدة تنتمي إذاً إلى مرحلة مضت هي مرحلة الرومانسية، ونظرة واحدة وسريعة إلى عنوان القصيدة "تقاسيم مقام البكاء" تشير إلى ذلك، فالدموع الشاعرية هي رومانسية بامتياز، وعلينا أن نتذكر في هذا المقام دموع ألفريد دي موسيه في الليالي "Les Nuits"، وقد عرفت الليالي ترجمات في اللغة العربية في القرن الماضي، فانتشرت في هذه المجموعة أو تلك انتشار النار في الهشيم، وكلّنا يذكر ما كان يُسمَّى بـ"مرض العصر"، ومن أمراضه بروز ضمير مفرد المتكلم عند الشاعر الذي يحدّثنا عن مشاعره وإحساساته وتجاربه ورؤاه، ومن هذا المجال أيضاً مجموعة "تأملات" Mèditations للشاعر الفرنسي ألفونس لامارتين، ومن ذلك قصيدة العين "البحيرة" "Le lac" التي نالت حظاً عظيماً من الترجمة إلى العربية شعراً ونثراً.. ولنتأمل في هذا المقطع (الثالث) الذي لا يخرج قيد أنملة عن ذلك:

يا خفقةً في صدرِ هذا الليلِ لو تدرين صمتي

لتركتِ أبراجَ السماءِ وعشتِ في أحناء بيتي

أنا منذ سربلني الأَسى أشعلتُ للسارين زيتي

ونذرتُ عمري للذين تشتتوا في كلّ سَمْتِ

فأنا سفيرٌ للألى عبروا من الزمن المُشتِّ

لو تنزلينَ رأيتني أبكي ولكنْ دونَ صوتِ

والنظام المقطعي على وزن واحد، وهو هنا الكامل، ولكنّ المقطع يتألف من ستة أبيات مستقلة في القافية وحركة الروي، والقصيدة من ثمانية مقاطع تنتمي إلى المدرسة الرومانسية، ولا يخرج عن هذا الحكم المقطع الأخير الذي حاول فيه الشاعر أن يجد منفذاً أو مخرجاً لحالات العذاب الرومانسي التي نعيش فيها من خلال مقطع يتسم بالثورية والحدّة والتفاؤل، وهذا يبقى ضمن الرومانسية الثورية التي عُرف بها الشابي وسواه من أعلام هذه المدرسة الشعرية.

سادساً: الصباح الأعمى ـ نص لعبد المنعم حمندي

كنتُ أتمنّى على هيئة التحرير أن تنشر هذا النص في أيّ مكان آخر، وأن تُحيل هذا النص إلى قارئ نثري، فهو أقرب إلى اليوميات أو الأخبار أو القصة أو المراجعات أو أيّ شيء آخر سوى الشعر.. ولو أحالته إلى ملف المسرح أو البحوث أو الدراسات والنقد لتلمس لها عذراً مقبولاً.. أما أن يُحال هذا النص إلى ملف الشعر فهذا يعني شيئاً لا ثاني له، وهو الاستهانة بالشعر والقصيدة، والشعر ديوان العرب، وله قدسيّته التي لا يجوز المساس بها، والشعراء أمراء الكلام أو كما يقول جان كوهن على الشعر أن يظلّ سلطاناً أو يتنحّى.. ولكنْ هذا النص في هذا الموضوع الذي نُشر فيه يشير إلى حقيقة واحدة، وهي أننا بدأنا فعلاً نستهين ونتهاون بالمقدّس والجمالي والجميل حتى اختلطت علينا الأمور فما عدنا نميّز بين الأجناس، وتداخلت الأنوثة بالذكورة وأوقات الصيام بسواها، وأرجو ألاّ يفهم من كلامي أنني أقف ضدّ الشعر المنثور أو النثر الشعري أو قصيدة النشر، وإنّما شرطي للشعر التوهج ثم التوهج ثم التوهج، وأن يكون للشعر سلطان على قرائه ومستمعيه، وهذا النص فاقد للاثنين معاً.. أما المضحك المبكي في الأمر فهو إضافة "نصّ مفتوح" للعنوان، وهذا ما ورد في الصّفحتين 3 و167، وإنّني أترفّع عن الشرح والتفصيل هنا، فهذه ألعوبة سابقة للنص بأذهان القراء، أو هي طعم وفخّ لجذبِ القارئ المسكين، والتسمية غير مقبولة على وجه الحقيقة أو المجاز، بل هو نصّ مغلق ومغلق ومغلق، والعذر الوحيد لهيئة التحرير في قبول مثل هذه النصوص الفقيرة فنيّاً وجمالياً في مجلة محترمة وتصدر عن مؤسسة محترمة عدم وجود سواها، وهو في الأحوال كلّها عذر غير مقبول، فارحمونا من هذه الكتابات التي تنفّر القراء بدلاً من أن تغريهم وتجذبهم، ولله الأمر من قبل ومن بعد، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلي العظيم.

-

وفي العدد 409 أيار 2005 من مجلة الموقف الأدبي اثنتا عشرة قصيدة، وهذا العدد كبير جداً، وهو ضعف ما في العدد السابق من المجلة، وهذا يشير إلى كثرة في الإنتاج والشعراء، وهو يبشّر بالخير العميم،

فمـا زال للشـعر رواده ونـاظموه ومحبّوه ومريـدوه، ولنـدخل فـي الموضـوع مباشـرة خوفـاً مـن الثرثـرة والتطويـل والإفاضة في الكلام وتسويد الصفحات من دون طائل.

أولاً: الموجعة: شعر عبد الرزاق عبد الواحد

قصيدة وجدانية عالية النبرة صادقة المسار ضمن حركة تشاؤمية علائية تستمدّ نبضها من الآية ﴿كل شـيء قبض الـريح﴾، ولـذلك يسـتيقظ الشـاعر فجـأة علـى حقيقـة موجعـة، وهـي أنّ الـدهر يسـخر مـن أفراحنـا ومسرّاتنا ويهيّئ لنـا الفخـاخ وينصبها ليغتـال بهجـة النفوس، فالماضـي الجميل يتلاشـى ويـذهب بعيداً بعيداً، لينكشـف عـن قنـاع الحاضـر، حيث المـرض والفسـاد ومـوت الأحـلام الكبيـرة، وإذا الإنسـان وجهـاً لوجـه إزاء الحقيقة المرّة والتراجيديا الدامعة، ولذلك كرّر الشاعر البيت الأول:

بَـــــدَدٌ.. كــــــلٌّ عمـــــرهِ بَــــدَدُ   **كـــــلُّ مـــــا يــــدّعي مـــــا يَعِـــــدُ**

وكان هذا البيت متكأ لشاعرية الشاعر ولحركة القصيدة، فكلّما وصل إليه انطلق منه، إما بتكراره لفظاً ومعنى وعاطفة جياشة بما يتضمّنه هذا البيت من حمولات نفسية وإيقاعية تتقطّر حسرة وأسى وانهزامية، وإما بتكراره مع تغيير بسيط، كقوله مثلاً:

بَـــــدَدٌ، كــــــلٌّ عمـــــرهِ بـــــدد   **لا وقـــــــاءٌ لـــــــــه، ولا سَـــــــنَدُ**

ويُعَدُّ هذا البيت مفتاحاً من أهم مفاتيح هذه القصيدة "الموجعة"، أو هو المفتـاح الرئيس، ففيـه تكمن المهيمنة أو العنصر المهيمن، وهو مكان للانتشار والتوزيع، ليأتي بعد ذلك خطاب الشاعر لأم خلدون الذي يتكرّر هو الآخر مرات، وكأنه يلجأ إليها بعد هذا العمر الطويل، ومن أهمّ الأبيات في هذا المجال قوله:

أمَّ خلـــــدون، كفكفـــــي وجعـــــي   **وَعِـــــدِيني بـــــبعضِ مـــــا أَعِـــــدُ**

ولا شك في أنّ الوطن العراق الغائب الحاضر في القصيدة هو الذي جعل الأبيات تتشح بالسواد بعد عمر من المصالحة والوئام، ولا شك في أنّ العراق كان باعثاً بحالته الراهنة على قيام "الموجعة"، فهي قصيدة مناسبات، ولكنّها قصيدة جديرة بالوقوف أمامها وإزاءها وحولها، قصيدة طويلة، ولكنّها تحمل في أبياتها تجربة إنسـانية عميقـة وتجربـة شـعرية ناضـجة، قصـيدة لا تضـجّ بالتفاصـيل، ولا تسـعى إليهـا، وهـي ليسـت للثرثـرة والحشو وإملاء الفراغات، وإنما هي إضافة لما تقوله قصيدة الصمت والفراغ المتزاحم بالدلالة، وهي قصيدة التكثيف والاقتصاد اللغوي، ولننظر في المقطع الأول المؤلف من خمسة أبيات كيف يكون التعداد موظفاً في حركة شاعرية ناشطة:

بـــــددٌ.. كــــــلٌّ عمـــــره بــــــددُ   **كـــــلُّ مـــــا يــــدّعي، ومـــــا يَعِـــــدُ**

القـــــوافي، والجـــــاهُ، والولـــــدُ   **والثــــــراءُ الموهـــــــومُ، والتَّلَـــــــدُ**

والمواعيــــــدُ مـــــا لهـــــا عَـــــدَدُ   **والرِّضــــــا، والرفـــــاهُ، والرَّغَـــــدُ**

بـــــــددٌ كلُّهـــــــا، وأوجَعُهـــــــا   **أنَّـــــــهُ الآنَ عمـــــــرُهُ بـــــــدد**

عَلِّمِيـــــــــهِ إذا ظفـــــــــرتِ بــــــــهِ بعـــــــد ســــــــتِّين كيـــــــف يقتصـــــــد!

ثانياً: المجنون: شعر حاتم عبد الجواد إبراهيم

ما أظنّ أنني قرأت لصاحب هذا النص من قبل . ثمّ إنني ضيّق الصدر، وبخاصة في الشعر الغنائي فأنا لا أتجاوز المقطع لأحكم على النَّص.. أو قُل إنّني لا أضيع وقتاً، وغالباً ما يكون الحكم سليماً، فلا يحتاج الذي يشتغل بالذهب إلى وقت طويل لتمييز الذهب من النحاس، ولذلك فهو يحكم على الشيء من خلال الخبرة، ولكنني . وأنا أراجع هذه القصائد . أكلّف نفسي ما لا طاقة لها، فاقرأ النص مرة ومرّة، ولنفسي حقّ الادعاء عليّ لأنني أجبرها على ما لا تريد مع أنني عودتها على الرفض والتمرّد.. قرأت قصيدة "المنون" غير مرّة، لكنني ما وجدت شعراً، والإشكالية التي لا حلّ لها ولن تُحلَ قريباً أنّ بعض الزملاء يظنّون أنّ الشعر وزن وقافية.. والأكثر إشكالية أنهم يذهبون إلى شعر التفعيلة، في حين أنّ الشعر حركة داخلية تجمع الخاتمة إلى المقدمة.. خيط من الحركة يبدأ بالتوهج ولا يهدأ إلاَّ عند الكلمة الأخيرة ليظلّ إيقاعه يحفر في قيعان النفس، والحركة في هذه القصيدة ناجمة عن الوزن الخارجي، ولا يسوّغ للشاعر أو يشفع له هذا التمرد الخارجي أو اللفظي وهذه الاقتباسات ووصف المجنون الذي يشتم آباء العادة والأحكام السلفية والأخلاق الميتة والقبلية، ويلجأ إلى الصعلكة كما لجأ رامبو من قبل، ولكن لجوء رامبو كان شعرياً خالصاً، في حين كان لجوء صاحب هذه القصيدة شعاراتيّاً، كما في المقطع الثالث:

مجنونٌ، مجنونٌ/ والأيامُ أمامَهُ تهربُ../ يقفز خارجَ أزمانهِ/ أو يلعبُ
يخرجُ من عصر الإذعانِ/ ويرفضُ أن يشملَهُ القانونْ.
مجنونٌ/ يشتَمُ آباءَ العادةِ/ والأحكامَ السلفيَّةَ/ والأخلاقَ الميتةَ/ والقبليّةَ
حتى يعوي صعلكةً/ يفرضُ معركةً/ ويزمجرُ مقتحماً حرماتِ الأشهرِ سفكاً
يغسل وجهَ الأرضِ/ ويُرعِشُ أركانَ الكونْ..

ثالثاً: أنا والشعر: شعر د. عبد الحقّ الهواس.

قصيدة متطاولة بعض الشيء في بداياتها، وهي من شعر القيم والأخلاق، فالشاعر يخاطب نفسه على طريقة الشعراء القدماء، ويتخذ من ذاته فارساً شاعراً يدافع عن المبادئ والقيم، بل هو يصبّر نفسه على ما تتعرض له من مشكلات في طريقها إلى تحقيق مبتغاها ومسعاها، والشاعر الرائي لا يتخلّى عن رؤيته، تماماً كالسياسي صاحب المبدأ الحقيقي، ولكنَّ الثاني يتحوّل بتحوّل الواقع والظروف الجديدة أو لمصلحة ذاتية أو لغير ذلك، فهدف السياسي في الواقع المنظور، ولكنّ رؤية الشاعر غير منظورة، وهي في المثال دائماً، ثمّ هو لا يعرف طريقاً آخر إليها، فمنذ أفلاطون والشعراء مقيّدون بالإلهام، ومن هنا يصب الشاعر هواس جام غضبه على مزوري الشعر والقول والكلام بأبيات غاضبة متتالية تنقذ حركة القصيدة من الركود الواضح الذي يخيّم على قسم كبير منها، ولذلك يستطيع الشاعر أن يستعيد قارئه في هذه الأبيات:

لــو قلــتُ يــا أيهــا الشــعر العظــيمُ ومَــنْ أزرى بـــكَ القـــولَ أوهامـــاً لقـــال هُـــمُ
القــــائلونَ ومــــا تــــدري مقــــالتهم والمـــدّعونَ خيـــالاتٍ بمـــا وهمـــوا

والشـــــاعرونَ ولا حــــسٌ يحـــــركهم	**والمحتفــونَ بليــدَ القــول لــو فهمــوا**
والنــاطقون ســخيف الحــرف إن نطقــوا	**والناشـــرون عقيمْـــا خطُّـــهُ السَّـــقَمُ**
والسَّــاقطون علــى نظــم البحــور سـدًى	**والفاقـــدون حيـــاءً كلمـــا زعمـــوا**

والشاعر في هذه القصيدة ينتصر للشعر الحقيقي على حدّ زعمه، وهو شعر الشطرين، متناسياً أنَّ الشعر الحقيقي يأتي في أي زمن يريد وفي أيّ شكل يتزيَّا به، والشعر ليس شكلاً وقافية، وليس هو وزناً وحسب، وإنما هو حياة وحركة، وكثيراً ما نجد هذا الشعر في فصول الرواية أو القصة القصيرة أو الخاطرة، وربما وجدناه في كتب الأقدمين عند الجغرافيين وأصحاب الرحلات، كما نجده في اللوحة الجميلة، وقد رأينا قسماً عظيماً منه في نثر جبران خليل جبران، ثم إننا كثيراً نفتقد هذا الشعر في قصائد طوال ليس فيها سوى النظم، ومع ذلك فإنّ هذا الشاعر ينظم ما يراه بصدق، وهو مخلص لمواقفه، وهذا ما نريده فعلاً من هذا وذاك، ليكون التنافس بين الأشكال الشعرية حرَّاً ونزيهاً، ويُترك حينذاك للقراء وحدهم أن يحكموا ويختاروا ما يجدونه مناسباً لأذواقهم.

والمشكلة التي يعالجها الشاعر في هذه القصيدة لا تقتصر على الشعر وحده، وإنما هي في الحياة نفسها، فكلّ شيء فيها يشبه الشعر القعيد، فالتقصير في كل شيء، ولذلك يوجّه إلى أم عمرو مرة وإلى ربّه مرة أخرى شاكياً مما آل إليه أمر الناس في هذا الوطن

يـــا ربُّ هـــذا ابـــتلاءٌ أن نـــرى زمنـــاً	**لا فـــرقَ فيـــهِ إذا الجهّـــالُ قـــد حكَمـــوا**
فالشـــمسُ تغـــربُ دومـــاً فـــي مشـــارقها	**والصـــبحُ ليـــلٌ فـــلا نـــورٌ ولا قـــيمُ**
إذا تشـــابه هـــذا النـــورُ يـــا وطنـــي	**وأنكـــرت عامـــداتٍ ســـودَها الظُّلَـــمُ**
فقـــل ســـلاماً علـــى دهـــرٍ بـــلا كـــرمٍ	**وانفـــضْ يـــديكَ فـــلا جـــودٌ ولا كـــرمُ**

رابعاً: وجه بغدادي: شعر فايد إبراهيم

قصيد فراتية تستدعي الحدث المعاصر بقوة، وتستدعي معه شيئاً غير قليل من رموز بابل وبلاد الرافدين من العصور السحيقة، كالإله تموز وأنكيدو، ولا تهمل جيكور السياب في العصر الحديث، والقصيدة من خمسة مقاطع استطاع الشاعر فيها أن يعبّر عن هذه التجربة تعبيراً فنيّاً مقبولاً، فابتعد عن المباشرة، وتقرّب إلى التناصات الموظفة توظيفاً فنيّاً، وكانت البداية ذات تلميحات قريبة من الوضوح، وفيها إدانة للذين تخاذلوا عن الدفاع حين اشتدت الحاجة إليهم:

أيها الهاربُ من هاويةِ النارِ/ إلى غاشيةِ العارِ/ لمن هذا العشاءْ؟!
هذه الأرغفةُ السوداءْ؟!/ ذاك القمرُ الطالع من فرنِ جهنَّمْ؟!
لمنِ الوجهُ الذي كذَّب عينيه/ وباعَ البحرَ بالكأسِ المسمَّمْ؟!

لمنِ الغربةُ والكربةُ/ والليلُ الذي يطغى فيمتدُّ/ ليرتدَّ ويُهْزَمْ؟!..

وتسبحَ بابل كالنعش على أمواه دجلة، وليس ثمة من منقذ يخلّصها مما ألم بها، بل إن النخيل تتهامس مستنكرة ما ألم ببغداد أرض الإسلام دون أن تسمع ضجة احتجاج واحدة، وهذا هو الوحش الخرافي الذي سطا على طيبة يسطو على بغداد، ولا بدّ من استدعاء "أنشودة المطر" للسياب في أحد مقاطعها للتعبير عن حالة فريدة في زمننا:

يلتقي الزيف مع الحيف/ على نهر الرمادْ/ وغرابان يجرّان السوادْ

ودّم يومئ بالقمح/ لأسراب الجرادْ

يهرب الطفل من الأمّ، ويبكي/ ويتامى الروح يطفون/ على مائدة الريح

يبكي وطن/ كان ظلالاً وثماراً/ عندما كنّا مع الشمس كباراً

عندما كنّا نجاري الغيَم/ في بذل الدماء

ثم كان التساؤل عن بغداد الماضي والحاضر، بغداد الرشيد التي تمد الحبل للغيم ليأتيها الخراج من أصقاع الأرض أو بغداد السياب المتمثلة في جيكور والحلم السيابي الكبير حين امتدت جيكور القرية الصغيرة في جنوب العراق لتصير عالم الشاعر وكونه الذي تعيش في جنباته الطموحات الشعرية وحكايات شهرزاد، فإذا رجل "الكوبوي" يهبط عليها في كلّ حدب وصوب مدّعياً بأنّه رسول المحبة والسلام.. هذه باختصار شديد قصيدة تقرأ مرّة وأخرى دون أن يصيب القارئ الملل والرتابة والنعاس.

خامساً: قصيدتان: شعر حبيب بهلول.

قصيدتان قصيرتان مختلفان وزناً وقافية وموضوعاً، فالأولى بعنوان "أنا والوقت"، والثانية بعنوان "حياة"، وفي القصيدة الأولى مشكلة كثيراً ما تعرّض لها الشعراء وهي الزمن، وموضوعات الزمن كثيرة ومتشعبة، ولكنّها تفضي إلى حقيقة واحدة، وهي غلبة الزمن على بني الإنسان، فالإنسان ذو طموحات كبيرة، ولكنّ الزمن له بالمرصاد، والزمن بما له من سطوة جارفة لا يترك مكاناً للمسرات بدءاً من انحسار الشباب وملاهيه وملاعبه إلى الحوادث الجسام التي تفاجئ المرء من هنا ومن هناك، وهذا ما يشكو منه شاعر هذه القصيدة:

مــــرّ بـــــي هكــــذا توهمـــــتُ لكـــــنْ ... أنـــــا مـــــن مــــرَّ كالســــحابة فيـــــهِ

يحتـــــويني وأحتويـــــهِ فهـــــل كــــــا ... ن خـــــداعاً مــــا بيننـــــا نمتريـــــه؟

داهـــمَ الــــروحَ يـــــا حبيبـــــة عمــــري ... فاتركيــــــــــهِ لشـــــــــأنِهِ ودعيـــــــــهِ

وبالرغم من هذه النزعة التشاؤمية في القصيدة الأولى فإنَّ الشاعر في القصيدة الثانية ينظر إلى الزمن بعين وإلى الحياء بعين أخرى، ثم هو يدير ظهره للزمن لينهل من لذّات الحياة، والحياة تقدّم لعشاقها ما لذّ وطاب، كما تقدّم لهم من سلبياتها وخطاياها، ولذلك يحرص الشاعر أن يكون كبودلير ناهباً للذات، أو كأبي نواس أو سواهما:

كُـــــنْ كمـــــا تشـــــاءُ ولا تكـــــن	بـــــينَ الـــــورى رجـــــعَ الصَّـــــدى
هـــــذا مقامُـــــكَ فاسْـــــتَبحْ	مـــــا تشـــــتهيه مجـــــرّدا
كـــــالطيرِ أطلـــــقَ رفَّتيـــــ	ـــــنِ مـــــع النســـــيم وغـــــرّدا
لـــــم تخلـــــقِ الـــــدنيا لنـــــر	فـــــضَ حســـــنها أو نجحـــــدا
هـــــي ســـــاعةٌ بـــــالأمسِ جِئْـــــ	ـــــنَاهَا ونتركُهَـــــا غـــــدا

سادساً: تقاسيم على وتر دمشق ـ شعر عمر إدلبي

قصيدة وجدانية رقيقة هامسة في خطاب دمشق، والعنوان يشير إلى ذلك، فالشاعر لا يتقن العزف إلا على وتر دمشقي، وهو كأصحاب الواحدة في الغزل العذري، ولذلك هو مقيم على حبّ دمشق لا يعرف ينبوعاً سواها، وكلّ الدروب توصله إليها، ولا حياة له من دونها فهي شمسه التي لا تغيب، وإليها يتوجه أينما اتجه، ولذلك يخاطبها بهذا الرجاء الشاعري

ضُمّي لهاثَيَ يا دمشقُ/ تعبتُ في صيد الشهيقِ/ سئمتُ من ذلّي/ على باب الغيومِ

وما عثرتُ عليّ بعدُ

مدّي فضاءَكِ نحو أقماري/ أصير سحابةً

مُدّي ظلالكِ/ لم يَعُدْ يجدي اختفائي/ خلف قطعانِ السَّرابِ

وليس في الكثبانِ رعدُ

وهو إذا عاتب دمشق فهو عتاب المحبّ العاشق، فهو يدرك أنها غيمة للعبور وأنّها أم البروق، ولذلك هو يصمت على أوجاع البلاد، ويسكت على الخيبات المتواصلة، لأنه يدرك ويؤمن بأن دمشق لا بد من أن تنهض من غفوتها:

لا شأن لي بالصمت/ فالأبواب تعرفني/ وتهمسُ كي أعانقها/ ونعصرَ إن غفا ذئبُ الشارعِ غيمةً من ياسمينٍ/ لا تقيّدُهُ الذئابُ

لا شأنَ لي بالموتِ/ هذي الشَّامُ أمٌّ للبروقِ الخضرِ/ يسنُدُ منكباها قاسيونَ فكيف يغرقها سحابُ

تتبرعمُ الأسيافُ في أنسامها/ ويموج في عنقودِها/ خمرُ الألوهةِ والهدى...

سابعاً: ذاكرة الخليج ـ شعر جلال قضيماتي

إذا كان الملح أساساً في أيّ طعام ناضج فإنه في الوقت ذاته إذا زاد أصبح الطعام مالحاً وغير صالح للمائدة، وكذا شأن الأشياء الأخرى، وقد يسبّب أحد الأدوار شهرة للممثّل ما، بل إنّه يعيش على حسابه، ولكنّه إذا تكرّر غدا نمطاً، والشعر يعيش ويحيا على تقانات مختلفة، ولكنّه يعيش بالتنويع، والتصوف حالة ضرورية

في العشق والفنون، بل إن حال التصوف في الشعر كحال الملح في الطعام السائغ، فإذا زادت كفة التصوف أو السياسة أو الحالات الاجتماعية تحوّلت القصيدة إلى هذا الاتجاه أو ذاك، فالشعر حركة قبل أيّ شيء آخر، هي دراما غنائية في الشعر الغنائي، وهي دراما مسرحية في الشعر المسرحي وهي دراما ملحمية في الشعر القصصي، ولذلك كانت الحركة أساساً في الشعر بعامة، وفي الشعر الغنائي بخاصة، وإذا فقدت القصيدة هذه الحركة فقدت بالضرورة شعريتها، وصارت أقرب إلى مجموعة أفكار متسلسلة منظومة، ولا دالَّ على الحركة سوى التوهج أو الحالة التي تعلق بالقارئ، فلا يستطيع فكاكاً منها، وقصيدة "ذاكرة الخليج" للشاعر الصديق جلال قضيماتي تفتقد حالة التوهج هذه بالرغم من شاعريته الخلاّقة في أعماله الأخرى، وللنظر كيف طغت المفردات الصوفية على بنية القصيدة فحوّلتها من قصيدة جوهرة إلى نظم صوفي خالص:

تأَرَّقْتُ في الصحوِ/ ماذا تكوّنَ في شاطئ الريحِ/ هذا بقائي/ فكيف فنائي؟

أنا ذرّةُ الظنِّ/ من مطلقِ الكونِ/ أرصد درب فنائي/ فيجلوه خطو بقائي

فأنهدُ بين الحضور/ وبينَ الغيابِ

ثامناً: المرمر يقطر دماً ـ شعر أمجد محمد سعيد

لا شك في أن موضوع الشهادة ملحمي ومقدّس وجليل، والشاعر يرفع قصيدته إلى أحد شهداء الأمة (حكمت محمود)، ولا شكّ أيضاً في أنّ موضوع الشهادة، وبخاصة في مثل زمننا الراهن، يجذب الأنظار إليه، ويستأنس به المستمع القارئ، فالشهداء في العراق وفلسطين ذاهبون آيبون ليلاً ونهاراً وفي كل ساعة أو دقيقة أو ثانية، ولكنَّ ذلك شيء والشعر شيء آخر.. صحيح أنّ موضوع الشهادة يضفي على القصيدة حالة وجدانية فوق عادية، ولكنّ القصيدة بصورها وحركتها الإيقاعية، ولا بدّ من أن يتلاقى الموضوع الشعري بجماليات القصيدة ليزداد هذا من ذاك توهجاً وتألقاً، وهذا ما تفتقده هذه القصيدة التي دخلت في النمطية القاتلة، وكان بمقدور الشاعر أن يستفيد من الحالة الدرامية التي وردت مرتين حين قامت أم الشهيد بخطاب ولدها "يا ولدي"، ولكنّ هذه الحالة ذهبت هدراً، ثم للنظر في المقطع الأخير من القصيدة الذي جاء وصفاً خارجياً بارداً مفكّك الأوصال جامد الأعصاب، وكأنّه قام على عكاكيز من قشّ سرعان ما تحطّمت فانهار كل شيء من خلال ألفاظ مكرورة غير قادرة على الوقوف لحظة واحدة.

زورقٌ/ ينحدرُ الآنَ إلى النهرِ/ وأمٌّ/ صوتُها يعلو من الرعبِ/ عليهِ.

تصرخ المرأةُ/ في جلبابها الأسودِ/ ابني

أمُّهُ المائتُ على الخوفِ/ إلى الخوفِ/ من الخَوفِ/ عليهِ.

ثمَّ ماتت مرَّةً أخرى/ من الموتِ/ عليه.

تاسعاً: الشهيد ـ شعر إسماعيل الخلف

قصيدة رثائية ذات نبرة عالية، فهي في رثاء أحد المجاهدين الأبطال في أرض الفرات، ولذلك لا بدّ من أن يبدأ الشاعر قصيدته بتمجيد الشهادة والشهداء، والقصيدة من قصائد المناسبات، وهي قد نظمت في شهيد محدّد (باسم)، ولذلك لا بُدَّ من أن تتناغم فيها صفات الشهيد الخاصة وبطولاته الفردية، مع الحالة التي تعيش فيها الأمة بعامة، ومنطقة الفرات بخاصة، ولا بدّ أيضاً من أن ترفل القصيدة بالصبغة الدينية التي تضفي على بنية القصيدة طابعاً خاصّاً ورونقاً جميلاً، فالشهادة انتصار وفوز، والشهيد أول من سار على الدرب، ولا

بدّ من أن يسير عليه أتراب له وأهلون، ولذلك كان بحر الكامل مناسباً كل التناسب لحمولة هذه الأفكار، وكانت النزعة الخطابية في هذا المقام مقبولة، لأن الموضوع حماسي، وهذا ما يتلمّسه القارئ منذ الأبيات الأولى:

تعبتْ خيولُكَ فاسْرجِ الأنهارا وافتحْ جراحَكَ نقبس الأنوارا

يا باسمَ الثوّارِ لستَ بمفردٍ أنتَ العشيرةُ تُخْرِجُ الثوارا

يا باسمَ الأحرارِ أنتَ سفيرُنا حين الشهادةُ نادتِ الأحرارا

وكان لا بدّ في مثل هذا الموضوع الملحمي النبيل من أن يصف الشاعر بطولات الشهيد التي تلقى آذاناً صاغية في القراء والمستمعين، وتدفعهم إلى مزيد من الحماسة والتضحيات، ولا بدّ أيضاً من أن تنتهي القصيدة على وعد بنصر الأمة في معاركها القادمة مع الغزاة الظالمين.

عاشراً: حياتي زورق مثقوب ـ شعر عماد الدين موسى

خواطر شعرية قصيرة.. مقاطع تشبه الومضات.. نتف لا روح فيها ولا ماء...، وبخاصة في هوامش أولى، فما الذي يريد الشاعر أن يقوله من نتفة مستقلة:

حياتي زورق مثقوب..

وماذا يريد من قوله: وطني قطارٌ/ ملّ من السفر..

والحقيقة التي لا يأتيها الشك من قريب أو بعيد أنّ التجريب في كل شيء جائز، وهو جائز في الشعر أيضاً، ولكنّ التجريب في الشعر بطيء، وينبغي أن يكون حذراً، فالشعر بطيء التحولات والتغيير، ومثل هذه النتف أشبه بفقاقيع لا تُعَمِّر بعد ولادة القصيدة، بل هي تنتهي مع قراءتها، لأنّ المستمع العربي قد اعتاد على سماع عيون الشعر، وربما كان للترجمات الشعرية البائسة دور وفاعلية في ولادة مثل هذه النصوص التي لا يجوز أن تصنّف في يوم من الأيام في جدول الشعر.

حادي عشر: دموع الرماد ـ شعر ليلى مقدسي

المشكلة أيضاً فيما نسمّيه قصيدة النثر، وهي قصيدة مكّثفة مجانية تحتاج إلى طاقة خلاّقة وحرية مطلقة، لكن ينبض الحرف بالحركات، ولكنَّ ما يجري عندنا هو الخلط بين قصيدة النثر والشعر المنثور والنثر الشعري، وقد هدمنا الحواجز بين هذه الأجناس من خلال مصطلح "نصّ".

قصيدة النثر عند بودلير أو رامبو أو لوتريامون أو سواهم مفعمة بالدلالات والرموز والإيقاعات الداخلية، ثم جاء جاك بريفير في القرن العشرين لينهض بهذه القصيدة إلى فضاءات الشعر اليومي المعبّر بالمفارقة وسواها، وهذا أمر مفقود عندنا تماماً.. فأنت تقرأ خواطر شعرية أو يوميات، و"دموع الرماد" مع الاعتذار الشديد من الشاعرة ليس فيها أيّ سمة يتلمسها القارئ ليستطيع أن يجد كوّة يطلّ منها على عالم الشعر.

ثاني عشر: لا أحد في البياض سواي ـ شعر حاكم عقرباوي

خطاب شعري مقبول تقدّمه الذات الشاعرة عن الذات المستبدة التي جاءت إلى هذا العالم، وهي تحمل معها استبدادها وخطابها إلى الإنسان والأرض، وللمستبد حقول وإرث ووارث وتوصيات، وليس المستبد في نهاية الأمر سوى إنسان مهزوم في حقول البياض، وهو الذي يحمل الغيوم والدموع الثقيلة:

أنا المستبدُ/ وبي رأفةٌ/ لا تنامُ/ على صدر أمّي/ وأمي حقولٌ من الغيبِ/
أين سأزرعني في الحقول البعيدةِ؟/ ليس سوايَ؟/ ولست سوايَ؟
لكي أنتقي مدناً/ لا تجيدُ البكاءَ عليَّ/ ولستُ طريدَ هوًى/ أو طريدَ أبٍ
شاءَ لي/ أن أشاءَ سواهُ...

وإذا كانت اثنتا عشرة قصيدة في عدد واحد من أعداد الموقف الأدبي تشكّل مادة غنيّة للقراءة، وبخاصة أنّها متنوعة بين شعر الشطرين وشعر التفعيلة والشعر المنثور، فإنها في الوقت ذاته تشير إلى مدى الإقبال على كتابة الشعر، وإذا كان القرّاء يختلفون حول درجات الشاعرية وحضورها في الأشكال الشعرية فإنّ ثمة اتفاقاً حول ماهية الشعر، فالقصيدة الجيّدة تتفق عليها نسبة كبيرة من القراء في أيّ مشكل جاءت، والقصيدة الوسط تتفق عليها نسبة أقل، وكذا شأن القصيدة الرديئة، فالقصيدة كالأنثى التي لا تحتاج إلى نسب أو هوية أو بيان عائلي، ولا ترضخ لأوامر أو قيود أو قوانين.. هي تأتيك دفعة واحدةً وتأسرك من لحظة واحدة، ولذلك علينا أن نكون متشدّدين وصريحين وجريئين حين نواجه الشعراء بأن هذه القصيدة أو تلك ليست من الشعر في شيء، فنكون قد خفّفنا على القارئ المسكين كلّ هذا السواد من جهة، وأنقذنا شعرنا من النمطية والسطحية والتكرار من جهة ثانية.

❑❑❑

فنان ولوحة
الفنان: عبد الرحمن مهنا
(لوحة الغلاف)

الفنان وأسلوبه:

يتميز الفنان عبد الرحمن مهنا، بنشاطه التشكيلي الواسع، ودأبه على العمل الفني في مجالات الرسم والتصوير وهو متمرس ومنذ القديم بأعمال الطباعة والتصميم الطباعي. وله العديد من غلف الكتب والمجلات، وهو إلى هذا وذاك يكتب في مسائل الفن التشكيلي في الصحافة المحلية وغير المحلية، ويثابر الفنان على المشاركة في المعارض الرسمية والخاصة وله العديد من المعارض الفردية.

يصعب تصنيف أعمال الفنان في مدرسة معينة، فهو يتنقل بين المدارس، وفق مقتضيات التصميم والموضوع، فنجده تعبيرياً آناً، وواقعياً تبسيطياً، وأحياناً رمزياً أو غير ذلك. ويمتلك الفنان مقدرة حميمية أكيدة، شديدة التنوع، فذهنه مفتوح على ما حوله، وله قدرة على التأليف غير خافية.

لوحة الغلاف:

قسم الفنان العمل إلى نصفين عرضياً، رصف في مقدمة العمل ثلاثة أشخاص، ابنتان تحتميان بوالدهما (مثلاً) وهما خائفتان، ويحمل الرجل مترساً ورمحاً. أما النصف الثاني من اللوحة (الخلفية) فهي مجموعة معمارية محلية وتقليدية، تتلفع بلمسات وتفصيلات العمارة السورية والعربية عموماً. وتظهر فيها مواد العمارة، من حجر وخشب وشرفات كثيفة، وأبنية طينية وحجرية متلاحمة، وهو جوٌّ حميمي، يداعب إحساساتنا. استخدم الفنان لرسم الأشخاص ألواناً باردة، وكذلك هو الأمر بالنسبة للمنازل في الخلفية. وأحاط المجموعة من شخوص العمال بلون عنبريٍ جميل. وتعبر اللوحة عن الخوف والقلق، وهي حالة حاضرة ومستمرة في الذهنية العربية منذ قرونٍ ويبدو أن لا فكاك منها، بسبب القهر والظلم الذي تتعرض له أمة العرب،